Deutsches Kunstblatt

UNTER MITWIRKUNG

VON

KUGLER IN BERLIN — **PASSAVANT** IN FRANKFURT — **WAAGEN** IN BERLIN — **WIEGMANN** IN DÜSSELDORF — **SCHNAASE** IN BERLIN — **SCHULZ** IN DRESDEN — **FÖRSTER** IN MÜNCHEN — **EITELBERGER von EDELBERG** IN WIEN

HERAUSGEGEBEN

VON

FRIEDRICH EGGERS

IN BERLIN.

VIERTER JAHRGANG.

LEIPZIG.
VERLAG VON RUDOLPH UND THEODOR OSWALD WEIGEL.
1853.

Inhalt.

No. 9.

No. 10.

Beiblatt No. 3.

No. 11.

No. 12.

No. 13.

No. 14.

Beiblatt No. 4.

No. 15.

No. 16.

No. 17.

No. 18.

No. 52.

Uebersicht des Inhalts.

4. Nekrologe und Charakteristiken.

VII. Besprechungen neuer Erscheinungen.

A. Auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste.

1. Kupferstiche und Kupferstichwerke.

a. Ohne Text.

b. Mit Text.

2. Radirungen und Radirwerke.

3. Holzschnitte und Holzschnittwerke.

a. Ohne Text.

b. Mit Text.

4. Illustrirte Werke.

5. Steindrucke und Steindruckwerke.

6. Farbensteindruckwerke.

a. Ohne Text.

b. Mit Text.

B. In der Kunstliteratur.

1. Kunst-Philosophie und Theorie.

2. Kunstgeschichte.

3. Kunstreisen.

4. Cataloge.

VIII. Uebersichten neuer Erscheinungen.

IX. Zeitung.

X. Kunstvereine.

XI. Vereinssitzungen.

XII. Versteigerungen.

XIII. Aufforderungen, Erklärungen, Bekanntmachungen etc.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 1. Sonnabend, den 1. Januar. 1853.

Wie aber jene alten Maler eine gewisse Liebenswürdigkeit hatten, so bist auch Du (was ich auch von unserm Albert Dürer gerühmt habe) freundlich, gesprächig, freigebig, leutselig und gefällig, und deshalb unserm Kurfürst Friedrich nicht weniger lieb, als Apelles und Alexander, bist dem Herzog Johannes nicht weniger angenehm, als Prothogenes dem Demetrius. Wenn Staatsgeschäfte und Gottesdienst, denen sie einen grossen Theil des Tages und auch der Nacht widmen, es ihnen gestatten, so kommen sie in deine Werkstatt, aber nicht wie Alexander zum Appelles, viel Unnützes zu reden, so dass sie von den Farbenreibern verlacht werden, sondern die Werke Deines Genies mit grösstem Erstaunen zu bewundern, und mit dem grössten geistigen Genuss Deine Meisterstücke zu loben. Deren sind in der That so viele und so grosse, dass, so oft ich zu Dir komme, und das geschieht häufig, ich verlegen bin, was ich vorzugsweise betrachten soll, was täglich Neues entsteht. Wohin man sich wendet, in jedem Winkel zeigt sich ein Gemälde, das die Augen mit Gewalt auf sich zieht, so wahr dargestellt, mit solcher Genauigkeit der Züge, dass Wenigen das Werk als leblos erscheint, dass man glaubt, es fehle nichts als die Seele.

Dr. Christoph Scheurl's Brief an Lucas Cranach den geistreichen, schnellen und vollendeten herzogl. sächs. Hofmaler. 1508.

Von dem Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen.

Grüss' Dich Gott, ehrenfester Meister Lukas und sei unserm Blatte ein echter Schutzpatron, gleichwie es Dein Namensvetter allen Malern ist. Du bist ein wackerer deutscher Künstler, bist fleissig gewesen all' Dein Lebelang, hast Gott und Deinem Fürsten mit Deiner edlen Kunst treulich gedient. Du wirst nicht viel nachgegrübelt haben, ob Du's so oder so machen solltest, Du hast es gemacht, wie Du musstest, weil es so in Dir lag. Die echten Künstler machen es noch heut und diesen Tag so, und ich meine auch, dass sie Recht daran thun. Ich weiss eigentlich nicht, wie man darauf gekommen ist, zu glauben, als hätte der Schreiber dieses eine andere Meinung; aber es ist geschehen und Du musst Dir gefallen lassen, dass er Deinen Jahrgang mit der Auseinandersetzung seiner Ansicht über bestrittene Punkte beginnt. Wir nennen das Kunstwissenschaft treiben, dergleichen Deine Zeit noch nicht gekannt hat. Aber jede Zeit hat eben ihre Aufgabe. Ihr habt Euch auch arg genug über die heiligsten Dinge gestritten und ich kann nicht sagen, dass dieser Streit schon ganz beigelegt worden sei. Wir führen ihn noch immer weiter und nicht blos auf dem Gebiete des **Glaubens**, auch auf dem des **Erkennens**; denn auch wir wollen lieber um der Wahrheit willen streiten, als den Drang nach ihr entbehren.

Wer den Aufsatz von Hrn. **Schnaase** in No. 47 des vor. Jahrg. „die religiöse Kunst und die Kritik" mit Aufmerksamkeit gelesen hat und ihn mit demjenigen in No. 43 vergleicht, gegen den er hauptsächlich gerichtet ist, der wird leicht wahrnehmen, dass in den an beiden Stellen ausgesprochenen Ansichten mancherlei Einklang herrscht. Ich glaube, die beiden Verfasser befinden sich noch immer auf einem Brette; nur dass Herr Schnaase auf der einen Seite die Grenze berührt, ich auf der andern; nur dass ich, wie mein verehrter Freund sehr richtig bemerkt, manchmal in Dithyramben rede, während er jenes edle Gleichmaass der Milde und Gelassenheit zeigt, welches seine Art und Weise so wohlthuend, so angenehm und so nachahmungswürdig macht.

Eine tiefer gehende Verschiedenheit der Ansichten scheint mir aber in Bezug auf das Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen hervorzutreten und man möge mir erlauben, hierüber das Wort zu nehmen.

Es ist eine ausgemachte Sache, dass nicht alle Ideen künstlerisch darstellbar sind. Sehr viele kleidet das gewöhnliche Kleid der Gedanken, das Wort, am besten, und auf dem „allgemeinen Fahrwege", der Sprache, lassen sie sich am geeignetsten verbreiten und den Andern mittheilen. Rein philosophische Gedanken möchten am liebsten auch noch dieses Vehikels entbehren dürfen. Man möchte durch das Auge die Begriffe in der Seele des Andern sich bilden sehen und die geborenen Gedanken einander durch den Blick zuwerfen können. Doch geht das eben

nicht. Diese wunderbaren Sterne verrathen wohl die Gefühle der Seele und beherrschen mit magnetischer Kraft das Gebiet der Sympathieen, sie dienen willig der Phantasie und der Vorstellung, aber was das Formiren des Gedankens anbetrifft, da halten sie es weit mehr mit dem künstlerischen, und helfen ihm mehr als dem philosophischen. Doch das nebenbei. Also nicht alle Ideen sind künstlerisch darstellbar. Eine künstlerische Idee ist aber so beschaffen, dass sie am vollsten und tiefsten, mit einem Wort am gemässesten mittelst der durch die Kunstsinne und dem Geiste zugleich wahrnehmbare Form ausgesprochen wird. Der Sprachgebrauch hat hier besonders den Ausdruck „poetisch" gäng und gäbe gemacht, welches die Befähigung einer Idee zu einer künstlerischen Bearbeitung auszudrücken pflegt. Man hat diese Bezeichnung dann auch auf andere Gebiete übertragen und benennt gern alles Mögliche so, was besser und richtiger mit dem allgemeinen Ausdruck „ideal" oder „künstlerisch" zu bezeichnen wäre.

Gleichwie es nun vorzugsweise künstlerische Ideen giebt, so sind unter diesen nicht alle allen Kunstarten gleich formgerecht. Die eine verlangt das Wort, die andere den Ton, eine dritte den Stein, noch eine andere die Farbe, um ganz und voll in die Erscheinung zu treten. Es versteht sich, dass manche Ideen einen eben so guten Stoff für die eine, als für die andere Kunstart abgeben können. Poesie und Malerei begegnen sich darin öfters. Es darf uns das, was Hr. Sch. mit Recht eine Kinderkrankheit der Malerei genannt hat, dies Uebersetzen der Dichter in Farbe, nicht irre machen. Der Fehler, der daran haftet, liegt dann meistens darin, dass eine blosse Illustration des Dichters gebracht wurde, wo eine unabhängige Bearbeitung desselben Stoffes hätte ausgeführt werden müssen.

Wer soll nun sagen, welcher Gegenstand, welche Idee für künstlerische Gestaltung geeignet ist, wer soll also — wenn ich so sagen darf — moralisch die Bestellung eines Kunstwerks machen? In erster Instanz doch wohl der ausübende Künstler selber, näher der Dichter, Maler u. s. w. Wer aber steht denn da in zweiter Instanz? — Der receptive, der latente Künstler! Denn so dürfen wir Einen nennen, dem es gegeben ist, die Kunstwerke ganz in sich aufzunehmen und zu verstehen, der dem producirenden Künstler bis in die äussersten Spitzen seiner künstlerisch befestigten Intention nachzugehn und nachzuempfinden versteht, dem also auch ein Sinn für die Produktion künstlerischer Ideen, dem auch wohl die Fähigkeit gegeben ist, sie vorahnend gleichsam in der Form zu empfangen, aber nicht diejenige, sie zu gebären. Also so etwas vom Lessing'schen Rafael ohne Arme. Die Natur verfährt in der Gewährung der hierher gehörigen Fähigkeiten sehr eigensinnig. Sie versagte z. B. Jean Paul die Gabe der gebundenen Rede. Wodurch nun Einer seine Befähigung für diese zweite Instanz dokumentire, ist gleichgültig; am besten wird er sie immer dadurch darlegen, dass er — denn in Bezug auf dies Geschäft interessirt er uns — dass er Stoffe wählt, welche von der ersten Instanz als glücklich gewählte zum Verarbeiten adoptirt werden. Es versteht sich nun, dass beide Instanzen irren können, es kann z. B. auch die erste einmal schlechter wählen, als ihr die zweite gerathen hätte u. s. w. Das interessirt uns nicht weiter. Uns ist hier nur die Ansicht von Hrn. Schn. wichtig, dass der Dichter das Recht der ersten Instanz ausüben müsse, der bildende Künstler es aber der Natur der bildenden Kunst nach nicht dürfe. Mit anderen Worten: der Dichter muss sich seinen Stoff selber suchen, der bildende Künstler muss sich ihn geben lassen. Die aus dem Wesen der Sache geschöpften Gründe für diese Behauptungen sind nicht weiter angegeben und wir haben sie vielleicht zu erwarten.

Dass wir ein bestelltes Gelegenheitsgedicht gewöhnlich nicht so hoch zu stellen haben, als ein anderes gutes, welches wir gleichwohl mit Göthe auch in gewissem Sinne nur ein Gelegenheitsgedicht zu nennen berechtigt wären, versteht sich, dass es eigenthümlich organisirte Künstlernaturen giebt, die vorzugsweise darauf angewiesen sind, Kuckuckseier auszubrüten und Andere, die mit hundert Stoffen schwanger gehen, aber schwach sind in deren Bewältigung, das sind Erscheinungen, die alle Tage in der Kunstwelt vorkommen; aber — völlig so viel und so oft bei den Poeten, wie bei den bildenden Künstlern. Es giebt Gelegenheitsdichter, die nur auf Bestellung arbeiten, denen sich aber jeder gegebene Stoff zu einem selbständigen Gedicht verkehrt. Wir haben bei den Franzosen das Beispiel, dass sich die Stoffsucher und Anordner mit Einem vergesellschaften, der die Form besser zu handhaben versteht, als sie; ich erinnere mich, Skizzenmappen gesehen zu haben, welche an Stoffen überreich waren, aber mit der Verarbeitung war es schlimm bestellt. Kurz es lässt sich da keine so scharfe Grenze ziehen und Alles, was wir einräumen können, ist dies, dass gewöhnlich der bildende Künstler willfähriger ist, sich den Stoff zutragen zu lassen, als der Dichter, einfach aus dem Grunde, **weil er im Allgemeinen nicht so bewandert in den Gebieten zu sein pflegt**, wo die Stoffe geholt werden. Das ist aber ein zufälliges, rein äusserliches Moment, das sich zwar bei sehr vielen, aber Gottlob nicht bei allen bildenden Künstlern findet und das mit dem Wesen und der Natur der resp. Kunstarten nichts zu schaffen hat.

Also von der künstlerischen Organisation des producirenden Subjekts aus können wir nicht zur Uebereinstimmung mit unserm Herrn Gegner gelangen. Versuchen wir's von einer andern Seite; sehen wir zu, ob wir den Unterschied in dem Objekt, in den Stoffen finden können.

Dem Künstler — ich nehme das Wort allgemein, rechne also auch den Dichter mit — ist, wie dem Philosophen, Gott und die Welt Gegenstand seiner Bethätigung und Erfassung. Der Künstler ist jener Glückliche, der das Objekt der Bethätigung seines geistigen Organismus in gedankenhaft-sinnlicher Weise auffasst und verarbeitet. Er ist nicht abstrakt genug, um die äusserlich sinnliche Form als unwesentlich zu verschmähen; er ist nicht rein sinnlich genug, um an den Dienern des Geistes, dem Auge und dem Ohre, allein Genüge zu haben, er will ihn selber, aber er will ihn in seiner Erscheinung, angethan mit dem Kleide der Schönheit, welches sein alleiniges Kleid, sein Königsmantel ist.

Alle Kunstarten nun sind diese Geistesbeschwörer, denen es gelingt, den Unsichtbaren und Unvernehmbaren sichtbar und vernehmbar zu machen. Jeder gelingt es nach Maassgabe und Charakter ihres Materials. Mit Schöpferlust und Schöpferkraft wirft sich der im Menschen freigewordene, selbstbewusste Geist auf das geschaffene Unbeseelte rings umher, dass es die Seligkeit seiner Existenz aussprechen helfe und auf lange Zeiten ein wahrnehmbares Zeugniss davon ablege. In die von Gott geschaffene Welt stellt er eine zweite, in seiner Weise, doch im Geiste des Schöpfers und zu dessen Ehre umarbeitend das Material, aus dem die erste gebaut ist. Er thürmt den Stein nach anderer Ordnung und anderen Gesetzen, als nach denen er in der Erde wächst, er klopft an ihm gerade wo er am härtesten und widerspenstigsten ist, er wirft den Feuerbrand in die Metalladern der Tiefe, um sie nach seinen Gedanken umzuschmelzen, er formt das Fleisch der Bäume, er saugt den Regenbogen der Farbe aus dem Saft der Pflanzen, aus dem Mark der Erden, er bannt den flüchtigen Ton und zwingt das geflügelte Wort, er rüttelt an allen Pforten der Natur, dass er sie dem Geiste dienstbar mache. Ist es der unendliche Jubel des Schöpfungstriebes, der in dem nach dem Ebenbilde Gottes Geschaf-

fenen quillt und drängt — ist es der unendliche Schmerz und die Sehnsucht des Geistes, sich anzuschauen, der ihn treibt, den todten Stoff zu beseelen? —

Näher ist nun die Stoffwelt und damit der einzelne Stoff aus ihr in den Mythen der Völker vorbereitet. Dies ist die ewige Urquelle, aus welcher alle Kunst zunächst schöpft und all' ihr Streben geht auf die Darstellung des Gottes; er ist ihr Ideal, so wie er die Idee der Denker ist. Eine zweite Stoffwelt bildet sich aus der Geschichte der Völker, und was darin interessirt, ist wieder der Nachweis, dass Gott in der Geschichte ist, der Nachweis — wie die Philosophen sagen — dass die Geschichte der vernünftige, nothwendige Gang des Weltgeistes gewesen sei. Weiter zieht sich diese Offenbarung Gottes im Menschengeschlechte in immer engere Kreise zusammen, und so bilden sich diejenigen der nationalen Kunst, der individuellen, welche die mit mehr oder weniger Prägnanz durch alle Kunstarten hindurch zu führenden Darstellungskreise, die in der Malerei eine so bestimmte Bezeichnung erfahren haben, ergeben. Daneben gilt die Stoffwelt, welche die Natur darbietet.

Warum sollen nun diesen Stoffwelten und den aus ihnen losgeschlagenen Funken, den Einzelstoffen gegenüber die Dichter in einem specifisch anderen Verhältniss stehen, als die bildenden Künstler? Der Dichter soll frisch zulangen, selber suchen dürfen, nein er müsse sogar selber suchen; denn nur das Selbstgefundenhaben gelte bei ihm für Gefundenhaben. Der bildende Künstler dagegen müsse sagen: „Geh' Du für mich Stoffe suchen!" Warum gehst Du nicht selber? — „Es ist wider meine Natur, ich bitte Dich, geh' und bring' mir einen Stoff, damit ich lebendige Kinder zeugen kann, Selbsterdachtes darzustellen ist Verkümmerung meines Berufes."

Soll unter diesem „Selbsterdachten" hier das Geschäft der Erfindung mit inbegriffen sein? — so muss ich auch darin dem bildenden Künstler ein eben so grosses Recht zugestehn, als es der Dichter hat, weil die Erfindung überhaupt zur Kunstproduktion gehört.

So kann ich weder in der Natur des künstlerischen Geistes, noch in derjenigen der Stoffwelten, einen Grund finden für den mehr weiblichen, empfangenden Charakter der bildenden Künste und sehe mit Interesse der Belehrung über diesen Punkt entgegen.

Weil nur Hr. Sch. den bildenden Künstler nicht durch sich selber, sondern mehr durch Andere mit seinen Stoffen versehen wissen will, so eifert er auch gegen unsere Forderung, dass derselbe sich ganz und gar in seiner Stoffwelt heimisch zu machen habe, damit er sich befähige, zunächst selber seinen Stoff zu ergreifen, um ihn dann mit seinem „Herzblute weiter-, ihm seine Züge anzubilden". Aber ich muss mich dagegen verwahren, mit meiner Forderung einmal, den Domanialpachtungen einen zu grossen, einen grösseren Werth beigelegt zu haben, als sie verdienen und zweitens, dass ich unter dem Sich in den Stoff und die Stoffwelt versenken, ein gedanken-, ein reflexionshaftes Untergehen darin verstanden, dass ich zu grosse Ansprüche an die Erschöpfung der Gedankenbeziehungen erhoben hätte.

Ich weiss nicht welche Stelle in meinen Aufsätzen zu dem Argwohn geführt haben kann, dass ich eine künstlich gesteigerte Reflexion gut heisse, weiss nicht, was mir den Vorwurf zuziehen kann, als stimme ich in das falsche Urtheil einer grösseren Menge ein; da ich doch immer jede Gelegenheit ergriffen habe und ergreife, gegen Versuche der Künstler zu eifern, welche aus ihren Grenzen und Bereich herausgehen, welche mit dem Pinsel Tendenzreden halten oder musiziren oder dichten wollen.

In Bezug gar auf das, was ich über die religiöse Kunst gesagt habe, geht mein Herr Gegner am härtesten mit mir um und es sieht fast so aus, als wenn ich dem prätensiösen Streben nach dem Geistreichen und Genialen das Wort geredet, als ob ich zu einem Sturm gegen das Himmelreich mit den Waffen der Gelehrsamkeit u. s. w. geblasen, als ob ich den Vorurtheilen aller Art gehuldigt hätte. — Ist dergleichen wirklich aus meinen Worten herauszulesen? — dann muss ich um die Erlaubniss bitten, mich noch einmal darüber expectoriren zu dürfen.

Besser, als ich, kennt Hr. Sch. die Versuche der christlichen Kunst, Gott Vater vorzustellen. Doch sind wir uns vielleicht darin einig, dass dies Versuche sind, die ohne Hoffnung auf Lösung gemacht wurden und gemacht werden können. Bei den Griechen ging das, aber bei uns heisst es: Gott ist ein Geist und damit hat die sichtbare Darstellung ein Ende. Es wendet sich daher die unermüdlich strebende Kunst an den menschgewordenen Gott. Aber selbst hier nennen wir mit unserm Herrn Gegner diesen Stoff, einen für die bildende Kunst unerschöpflichen. Den lehrenden Christus vollkommen darzustellen, dazu ist die Kunst zu ohnmächtig, weil das Göttliche zu mächtig ist. Eher gelingen ihr Momente, wo dieses Göttliche von der Menschlichkeit getrübt oder noch nicht in seiner Fülle hervorgetreten erscheint; also im Leiden und in der Kindheit. Verlangte ich nun in den hierdurch gebotenen Situationen den besten, edelsten und grössten Menschen, so muss ich bemerken, dass der Ton hier nicht auf den Prädikaten, sondern auf dem Menschen lag. Und dass ich diesen, dass ich das Menschliche gern unter allen Umständen, besonders aber, wenn es sich um den Gottmenschen handelt, in seiner höchsten Potenz dargestellt sehen will, — was liegt denn Uebertriebenes oder Herausgeklügeltes in dieser Forderung? — Ja, wenn sie nicht erreicht wäre, diese Forderung, wenn sie nicht vollkommen erreicht wäre, so dass das Ideal wirklich geworden ist! Oder will man dies Raphaels sixtinischer Madonna absprechen? Können die Züge der Mutter Gottes heiliger, reiner, himmlischer, schöner gemalt werden? Hat nicht der göttliche Urbinate in das Antlitz des heiligen Kindes, in die kindlich menschlichen Züge sein weltüberwindendes Leiden so unendlich tief und doch nur ahnungsvoll angedeutet? — Die Aufgabe ist vollkommen gelös't, das Erreichbare ist wirklich erreicht. Es wird das Niemand mehr herrlicher und göttlicher vollbringen. Aber fordere ich darum, dass Alle biblischen Historienmaler Raphaele sein, oder den Pinsel aus der Hand legen sollen? — Weit entfernt. Mögen sie nur, ganz in der Weise, wie es Hr. Sch. von ihnen fordert, an den ihnen von der christlichen Tradition entgegengetragenen Stoff herantreten und schaffen. Aber so wenig ich mit Hrn. Sch. eine künstliche Steigerung durch Reflexion würde gut heissen können, „um Neues und Unerhörtes leisten zu wollen", eben so wenig kann ich ein bewusstes Verharren auf Stufen billigen, die von dem Vollkommenen und Erreichbaren noch so weit entfernt sind. Ich kann keine schwachen, gewöhnlichen nichtssagenden Köpfe anerkennen, denen ich erst Alles geben soll, weil ihnen der Maler so gar nichts mitgegeben hat. Heutzutage nicht!

Als Entwickelungsmoment, o ja, da ist der Nazarenismus ein Standpunkt, dessen wichtige historische Bedeutung ich vollkommen anerkenne, der auch für viele unserer Mitbrüder noch der höchste Standpunkt in der Kunst ist, dessen theilweise Schöpfungen mir theilweise Bewunderung abfordern, den ich aber doch — unbedingt — für einen Standpunkt halte, der von einem andern, der Gegenwart näher liegenden und durch das naturnothwendige Gesetz der fortschreitenden Entwickelung nothwendig gewordenen, überflügelt wurde. Ich kann daher auch nicht zugeben, dass dieser unmittelbar aus der Entwicke-

lung der Zeit geborne Standpunkt der naturalistisch-realen Darstellungsweise ein unberechtigter sei, dass sich aus ihm gar „fremde und die Kunst tödtende Einflüsse“ sollten herleiten lassen. Ich habe nur den Wunsch ausgesprochen, dass man die Kunst, welche eine Freie ist, sich auch frei und nach ihren Gesetzen entwickeln lassen möge. Sie soll und will der äussern Kirche nicht als Magd dienen. Sie dient mit ihr dem Herrn. Die echte Kunst ist ein Dienst des Herrn; denn all' ihr Trachten ist, das Ideale, das Göttliche, so weit nur ihre Kräfte reichen, zur Erscheinung zu bringen. Man soll diesen reinen Gottesdienst nicht stören, dadurch, dass man sagt: „Gott will nicht so, sondern so angebetet und gedient sein“. Das sind fremde Einflüsse. Oder man müsste mich überzeugen, dass die Fortentwickelungsgesetze für die Kunst wirklich wo anders liegen, als in der Kunst. Brauch' ich an Griechenland zu erinnern, wo die Gestaltungsfähigkeit der bildenden Kunst sich schon lange zu einer bewunderungswürdigen Formfreiheit emporgeschwungen hatte, als hieratischer Zwang noch immer verbot, diese Fähigkeit an dem Höchsten, dem Götterbilde zu bethätigen? Brauch' ich an die Emancipation der Kunst von der Kirche unter Rafael zu erinnern? — Rafael gilt mir als der wunderbare Genius, der, weil er wollte und musste, die Gesetze des specifisch künstlerischen Schaffens rein an sich darstellte. Von ihm lässt sich eher sagen: die Kunst hatte ihn, als: er hatte die Kunst. In seine Brust hatte die Kunst beschlossen, die Geburtstätte zu neuen Entwickelungsphasen zu legen, welche die Zeit forderte. Der gottgeliebte Jüngling vollzog diese seine Aufgabe. Man vermisst aber deshalb nicht in seinen Madonnenbildern das eigentlich Religiöse, noch viel weniger können sie, selbst vom strengsten Standpunkt aus, deshalb getadelt werden: — man vermisst nur, dass sie Heiligenbilder, Kirchenbilder sind, davor zu beten, und zwar weil sie mehr als das sind. Sie sind eine Offenbarung des Ewigen durch die künstlerische Phantasie.

Bei der bestimmten Forderung aber, die Kunst sich nach ihren eigenen Gesetzen entwickeln zu lassen, kann ich doch unmöglich unter der Versenkung in die Stoffwelt ein unkünstlerisches Brüten und Grübeln, überhaupt eine unkünstlerische Bethätigung verstanden und gemeint haben. Es wäre dies eine tadelnswerthe Ausschreitung nach der andern Seite hin, als nach der, welche ich vorzugsweise bekämpfte. Wenn ich also von der klassischen Richtung von Carstens und Thorwaldsens, von dem Rationalismus Menzels, von der Romantik Lessings, von der christlich-religiösen Richtung Degers sprach, so waren mir das eben nur verschiedene Erscheinungsformen berechtigter künstlerischer Genies. Ihnen würde ich nicht Rafael als Gegensatz gegenüberzustellen, sondern, etwa unter der Bezeichnung der künstlerischen Richtung an sich, anzureihen gehabt haben. Nicht zu allen Zeiten führt in der allgemeinen Fortentwickelung die Kunst den Reigen, aber zu allen Zeiten gelten ihr nur die Gesetze, die aus ihrem Wesen und ihrer Natur sich ergeben. **Fr. Eggers.**

Die Wandgemälde von Eduard Bendemann im K. Schlosse zu Dresden.

Unter den Werken monumentaler Malerei, die das Interesse für deutsche Kunst selbst im Auslande aufs Höchste gesteigert, und ihr eine unbedingte Anerkennung geistiger Ueberlegenheit über die Kunstbestrebungen anderer Nationen gesichert haben, stehen nächst den meist einer früheren Periode angehörigen öffentlichen Arbeiten Münchens und den jetzt begonnenen grossen Wandmalereien Kaulbachs in Berlin, die Arbeiten E. Bendemanns in den Sälen des Königl. Schlosses zu Dresden in erster Reihe. Wir verdanken dieselben der Huld eines kunstsinnigen Herrschers, dem Mit- und Nachwelt dankbar verpflichtet sein müssen für die Gelegenheit, welche er einem unserer bedeutendsten Künstler gegeben und noch giebt, seine ganze reiche Begabung an diesen Bildern zu entfalten.

Seit mehr als einem Decennium hat sich Eduard Bendemann's Thätigkeit den Staffeleibildern abgewandt; keine Ausstellung, keine Galerie, keine Privatsammlung hat sich einer während dieses Zeitraums entstandenen Schöpfung des Meisters der „trauernden Juden“ und des „Jeremias“ zu erfreuen gehabt. Aber wir wissen, dass sein schaffender Geist, sein Stift und sein Pinsel nicht ruhen; er arbeitet unablässig am Bilderschmuck der Säle des Königl. Schlosses in Dresden. Bereits einige Jahre lang prangt der Thronsaal in seinen Fresken, die am Fries, in der Anschauungsweise des Mittelalters, das Leben des Menschen in seinem Wirken und Mühen von der Erschaffung im Paradiese und seiner Geburt an bis zum Tode und weiter zum himmlischen Paradise hin darstellen, und uns in vier grossen historischen Bildern aus dem Leben des ersten Kaisers aus dem Sächsischen Hause den Ritter-, den Geistlichen-, den Bürger- und den Bauernstand vorführen.

Für den Ritterstand ist die welthistorische Schlacht bei Merseburg, Kaiser Heinrich's Sieg über die Ungarn, gewählt und zwar der Moment, wo die Deutschen das feindliche Lager erreichen, die gefangenen Weiber und Kinder befreien und das siegesfrohe Heer den, auf weissem Streitross in der Mitte des Bildes haltenden, dankend zum Himmel blickenden Helden noch auf dem blutigen Schlachtfelde zum deutschen König ausruft.

Den geistlichen Stand hat der Künstler repräsentirt durch die Bekehrung des Dänenkönigs Kanut zum Christenthum im Beisein des Kaisers und der Kaiserin. Ein Bild voll lebensfrischer Charakteristik, in welchem besonders die hohe milde Gestalt des christlichen Bischofs den glücklichsten Gegensatz bildet zu dem demüthig gebeugten riesengliedrigen Heidenkönig und seiner stolz blickenden Königin mit dem jüngsten Sprossen auf dem Arm, die ihres Gemahls Empfindungen sicher nicht theilt. Mönche mit Heidenkindern in einem Nachen beleben aufs Anmuthigste den Vorgrund. — Den Bürgerstand bezeichnet das grosse Bild der Gründung einer Stadt, und man sieht die hohe Gestalt des kaiserlichen Städte-Erbauers in der Mitte auf bereits hervorragenden Grundmauern anordnend stehen, umgeben vom Baumeister und all den bürgerlichen Gewerken und Behörden; ganz besonders gelungen in harmonischer Führung der Linien der einfachen Composition und von trefflicher Farbenwirkung der tief gefärbten Lokaltöne in den Gestalten, gegen eine leuchtend helle Luft und Architektur.

Die Bauern dagegen sehen wir im vierten Bilde im Vordergrunde beschäftigt, den Zehnten der Ernte nach des Kaisers Anordnung zu entrichten, während im Mittelgrunde ein Theil der Bevölkerung des offenen Landes in die ebengegründeten festen Städte mit Weib und Kind und Hausthieren einzieht, um den neuen Bürgerstand bilden zu helfen. Mächtige Stiergespanne sieht man überall den reichen Erntesegen einbringen.

Diesen Bildern gegenüber zeigt das andere Ende des Saales eine Reihe von sechszehn Gesetzgebern und weisen Fürsten. Und zwar aus der alten Zeit: Moses, David, Salomo, Zoroaster, Lycurg, Solon, Alexander, Numa; nach Christi Geburt: Constantin, Gregor der Gr., Carl der Gr., Heinrich und Otto (auf einem Bilde), Conrad d. Salier, Friedrich Barbarossa, Rudolph v. Habsburg, Maximilian und Albrecht der Beherzte von Sachsen (auf einem Bilde). Letzterer der Stammvater des k. sächsischen Hauses. Unter den historischen Bildern und den ebengenannten Gesetzgebern ist eine Reihenfolge von kleinen Dar-

stellungen braun in braun auf das Eichengetäfel der Wand gemalt, die einen reizenden Commentar zu den grossen Bildern abgeben und von der grössten Liebenswürdigkeit und Anmuth in Conception und Ausführung sind.

Der ganze Bilderschmuck dieses Saales erscheint edel und rein in Styl und Empfindung und das ganze, in sich harmonische Werk macht einen tiefen Eindruck auf den Beschauer. Freilich treten bei näherer Betrachtung der Technik einzelne Mängel hervor, von denen sich die Freskomalereien gewöhnlich erst nach jahrelanger Uebung ihres Meisters befreien. Dazu möchte ich den durchgehenden gelblichen Farbenton rechnen, von dem auch diese Bilder sich noch nicht vollständig losgemacht haben. Darin, noch mehr aber in der grösseren Leichtigkeit, die Töne stets richtig zu treffen, sowie in der Vermeidung der Beschränkung auf ein während des feuchten Zustandes zu bemalendes Wandstück, und in der Gefahrlosigkeit für die Sehorgane bestehen die Vorzüge, welche das Verfahren, die Wasserfarben auf den trocknen Stuck zu tragen und nachher zu fixiren, vor der Freskomalerei besitzt. Dieses Verfahren wendet auch Bendemann, dessen Augen durch das Freskomalen bereits sehr gelitten hatten, bei den Wandgemälden des Ball- und Concertsaales jetzt an, so dass uns die Gelegenheit wurde, beide Arten der Malerei in ihren Gesammtwirkungen mit einander zu vergleichen, was für unsere Auffassungsweise zum Nachtheil der Fresken ausfiel.

Wir wissen sehr wohl, dass besonders diejenigen Künstler, Kunstfreunde und Kunstrichter, welche der sogenannten strengeren Richtung zugethan sind, gerade in der technischen Beschränkung der Freskomalerei die sicherste Gewährleistung für ein Geltendmachen des Hauptsächlichsten und Geistigsten in Kunstwerken monumentaler Richtung finden und halten dies auch in vieler Beziehung gerechtfertigt. Umsomehr aber möchten wir es bei dem vorliegenden Werke für einen nicht ungünstigen Zufall halten, dass die ernste mittelalterliche Tendenz des ersten Saales gerade in Fresko, die heitere griechische Welt des zweiten dagegen in der helleren und anmuthigeren Farbe auf trocknem Grunde ihre Darstellung gefunden haben; denn der Gegensatz beider Auffassungsweisen wird sicher noch verstärkt durch die specifische Verschiedenartigkeit der Technik der Darstellungsweise.

Der Ball- und Concertsaal stellt nämlich als Gegensatz, oder wenn man will als Vorläufer des Thronsaales, auf seinem Friese die ganze Heiterkeit des Lebens der Griechen in seinen Hauptzügen und charakteristischen Momenten von der Geburt bis zum Tode dar, worin wir, wie aus der folgenden kurzen Inhaltsangabe hervorgehen wird, sowohl das Sinnreiche in der Erfindung, als vor allen Dingen den Parallelismus in der Zusammenstellung und Anordnung der Gruppen zu bewundern haben. Ueberall ein richtiges Verbinden des Zusammengehörenden, ein überraschendes Correspondiren der einander gegenüberstehenden Bilder.

Wie der Thronsaal mit dem Paradiese, so beginnt an der westlichen (kurzen) Seite, rechts von der Thür zum Thurmzimmer, durch welches man in den Thronsaal gelangt, der Fries dieses Saales mit der Sage von Prometheus, dessen vielfache Beziehungen zum ersten Menschen und zur Schlange des Paradieses schon die späteren Künstler des Alterthums auf Sarkophagen auszudrücken pflegten. Das Bild steht in einer Lünette, deren Zwickel einerseits der Sturz des Kronos, andererseits die Befreiung des Prometheus durch den Herkules einnimmt. Also Schuld und Versöhnung. Dann beginnen, wenn der Beschauer sich zu der angränzenden langen Nordseite wendet, die Scenen und Gebräuche aus dem Privatleben der Griechen, welche, jedes Mal einfarbig weiss auf blauem Grunde ausgeführt, sich über den Fenstern befinden, während die an den Fensterwänden hinlaufenden Theile des Frieses die mit jenen Scenen in Verbindung stehenden Gottheiten enthalten und bunt auf Mosaik-Geldgrund gemalt sind. — Kaum ist das neugeborne Kind um den Heerd getragen und damit in die Gemeinschaft des Hauses eingeweiht, so treten ihm die drei Göttinnen nahe, die nur im Dienste Anderer beschäftigt, dem Leben Anmuth und edle Freude verleihen. Die Jugendzeit selbst wird zunächst durch gymnastische Spiele aller Art ausgefüllt und beherrscht von dem Eros, der den Kampf der Elemente scheidet und auch die Jugendglieder löst. An die gymnastischen Spiele reihen sich natürlich die musischen Spiele und Chortänze, denen die Musen, hier noch in der bekannten Dreizahl, als Göttinnen des Gesanges verstehen. So fliesst das Jugendleben dahin, bis Hymen mit der Brautfackel erscheint und dem Frühlinge die Zeit der Reife nachsendet. Die Vermählung macht den Schluss der Jugend und an dieser Seite das Ende der Bilder.

Wir treten damit in die eigentliche Mitte des Griechischen Lebens und erblicken am Fries der kürzeren Ostseite des Saales die beiden geistigen Vereinigungspunkte aller Griechischen Stämme, das Orakel zu Delphi einerseits und die Mysterien zu Eleusis andererseits. Es sind, wie an der gegenüberstehenden Wand, farbige Bilder in Lünetten mit den umgebenden Zwickeln. Links sitzt die Pythia auf ihrem Dreifusse, umgeben von Priestern, während darüber auf der einen Seite Leto mit ihren Kindern noch vor dem Drachen flieht, auf der anderen Apollo denselben erlegt. Und rechts von der Thür deutet die Darstellung der Eleusinischen Mysterien auf die aus dem Ackerbau hervorgehende Cultur des Menschen. Da sendet mitten unter der Schaar der Eingeweihten Demeter ihren Liebling Triptolemus mit dem Samen der Feldfrüchte aus und heisst den Buzyges die ersten Stiere an den Pflug spannen. Raub und Rückkehr der Persophone in den dazu gehörigen Zwickeln.

Es folgen nun auf der langen Südseite des Saales Darstellungen des Opfers, der Weinlese und der Jagd, denen sich als viertes einfarbiges Bild auf blauem Grunde das Alter anschliesst. Zwischen Opfer und Weinlese stehen auf die sinnreichste Weise die Horen, an deren physische Bedeutung als Göttinnen der Jahreszeiten sich zugleich der höhere Sinn der friedlichen Ordnung im Menschen- und Staatenleben knüpft. Als solche sind sie Töchter der Themis. Nun tritt zwischen der Weinlese und der Jagd, gegenüber dem erwähnten Eros der Nordseite, der Eros auf, welcher die Elemente in Harmonie vereinigt und, als Ordner der Schöpfung, auch das Menschenleben ordnet und harmonisch erhält, bis die unerbittlichen Schwestern, die den Grazien gegenüber- und entgegenstehenden Parzen erscheinen, die das Steuer der Nothwendigkeit führen und vor Alter and Tod die Sterblichen nicht zu schützen vermögen. Das ist dann das letzte Bild an dieser Seite. Aber vor den Gebrechen des Alters und den Schrecken des Todes weiss der Künstler uns zu schützen; er führt uns einen Sänger vor, der in friedlicher Versammlung der Menschenleben Ende singt, wie Apollo und Artemis, die Ferntreffenden, sanften Tod bereiten und der Götterbote die Abgeschiedenen in Charon's Nachen zum Pluto führt, und somit wäre wiederum der Kreis des ganzen Daseins von Geburt bis zum Tode vollendet, wie im Fries des ersten Saales.

Zugleich sind wir nun wieder an der Westseite angelangt, wo wir links von der Thür zum Thurmzimmer im Sokrates das sinnreiche Gegenstück zu jenem Prometheus und zugleich den Schluss der Bilderreihe des Frieses zu erblicken haben. Denn Sokrates ist es, dessen Weisheit die Olympischen Götter entthront, die Unsterblichkeit der Seele lehrt und damit den

Uebergang zur christlichen Anschauungsweise bildet. In den zu dieser Lünette gehörenden Zwickeln stürzt die Philosophie des Plato und Aristoteles die Griechischen Götterbilder.

Es bleiben uns nur noch die vier grossen, unter den Lünetten an den kürzeren Seiten des Saales, sowie die an den Wänden zwischen den Fenstern befindlichen Bilder in ihrer Farbenpracht zu erwähnen übrig. Von jenen sind gegenwärtig zwei im Entstehen begriffen, nämlich an der Ostseite links unter dem Orakel zu Delphi der Zug des Apollo auf den Parnass, als Darstellung der geistigen Erhebung des Griechenthums; ein trefflich componirtes Bild, das uns die ganze Erhabenheit des Gottes, in dem sich das geistige Element der Griechen verkörpert hat, vorführt; und rechts unter den Eleusinischen Mysterien der rauschende Zug des Bacchus auf den Parnass[1]) (warum nicht lieber auf den Cithäron?), das Sinnbild der in üppiger Fülle ausströmenden Naturkraft, die die sinnliche Seite des Menschen erfüllt und berauscht. Ueber letzteres vermögen wir, da es kaum zur Hälfte vollendet ist, noch kein Urtheil abzugeben, noch weniger über die beiden Gegenstücke an der Westseite des Saales, zu denen der Künstler erst mit Anbruch des Winters die Cartons entwerfen wird. Sie werden rechts unter dem Prometheus den Beginn des Griechenlebens in der Hochzeit des Peleus und der Thetis, links unter dem Sokrates das Verlöschen des Griechenthums in der Hochzeit des Alexander und der Roxane darstellen. Als vollendet dagegen, in doppelter Bedeutung des Wortes, sind die an den Fensterwänden unter den betreffenden bunten Friestheilen auf Mosaik-Goldgrund ausgeführten edlen Gestalten der einzelnen Künste anzusehen, wozu dann noch über der Thür zum Thurmzimmer Homer mit den drei in Knabengestalt erscheinenden Stämmen Griechenlands und ihm gegenüber die Alles durchdringende und belebende Poesie kommt. Drei Fensterwände waren auf jeder der beiden langen Seiten des Saales geboten, es war daher Nichts angemessener, als auf jede der drei Wände dort eine der bildenden, hier eine der darstellenden Künste zu bringen. Sie sind sämmtlich in grossem, vielleicht im Verhältniss zu dem darüber laufenden Friese etwas zu grossem Maassstabe ausgeführt. Zwischen den Fenstern der Nordseite die Baukunst als feste, ernste Gestalt mit der Thurmkrone auf dem Haupte, links die Malerei, rechts die Skulptur; gegenüber der Baukunst, also unter jenem Eros, dem Gotte der Harmonie, die Tonkunst mit ihren, sogar völlig modernen, Instrumenten, daneben links die leichte Tanzkunst und rechts die Schauspielkunst mit der tragischen und komischen Maske. Wenn bei den letzteren sechs Gestalten der Künstler uns an des Dichters ächt griechisch gedachte Verse erinnert:

Das Leben soll sich frisch in Farben regen,
Die Säule soll sich an die Säule reih'n,
Der Marmor schmelzen unter Hammer's Schlägen,
Der leichte Tanz den muntren Reigen schlingen,
Der Strom der Harmonieen dir erklingen,
Die Welt sich dir auf einer Bühne spiegeln,

so hat er damit nichts Anderes als den Gesammteindruck ausgesprochen, den die heiteren, lebensvollen Bilder des Saales auf den mit Griechischem Geiste vertrauten Beschauer machen müssen.

Möge ein gütiges Geschick dem trefflichen Künstler Kraft und Muth erhalten, nicht bloss die beiden fehlenden Bilder dieses Saales, deren Gegenstände wir oben erwähnten, in gleicher Vortrefflichkeit dem bereits Vollendeten hinzuzufügen, möge es ihm vor allen Dingen durch die Huld des hohen Stifters dieses so bedeutenden Werkes vergönnt sein, in dem dritten Saale, dem sogenannten Thurmzimmer, in der schon in seinem ersten Entwurfe beabsichtigten Weise, die Gedanken der beiden andern Säle wie in einem geistigen Brennpunkt noch einmal zusammenzufassen und so erst seinem Werke die volle geistige Abrundung und Vollendung zu geben, die den eigensten Vorzug der neueren deutschen Kunst ausmacht.

Deutschland wird dann um ein Werk reicher sein, welches sich den bereits bestehenden und anderwärts von unsern grössten Geistern geschaffenen um so würdiger anreiht, als es durch die selbständigste Eigenthümlichkeit der Auffassung am geeignetsten ist, das Bild von dem gegenwärtigen Reichthum unseres Vaterlandes an wahrhaft eigenthümlichen Künstlerindividualitäten zu vervollständigen und auch bei der Nachwelt ein rühmliches Zeugniss von der deutschen Kunst unserer Tage abzulegen. **M. A. M.**

1) Wir glauben unsern verehrten Corresp. daran erinnern zu dürfen, dass auch der zweigipflige Parnass, in der griech. Mythologie, die tiefsinnige Bestimmung hat, dem Apollo wie dem Bacchus zum Ziel ihrer Züge zu dienen und dass wohl eine besondere Absicht hier die Wahl des Künstlers geleitet haben möge. Beide Bilder sind übrigens im Laufe des Sommers bereits vollendet. D. Red.

Kunstwerke des Mittelalters in Osnabrück.

Von **W. Lübke.**

I.

Der oft angeführte Satz von dem zähen Festhalten des westfälischen Stammes am Althergebrachten gewinnt an Richtigkeit, je weiter man nach Norden in's Land hineindringt. Hat man, von Süden kommend, die Lippe überschritten, so mehren sich die Spuren, abgeschlossen und auf sich selbst ruhend, wie das vereinzelte Bauerngehöft in seiner Umgebung von alten Eichen, so ist das ganze Land, so ist die Art des Anbaues, so die Sitte der Bewohner. Wie der Hof durch seinen Zaun, so sind die Ländereien unter einander durch mächtige Wallhecken und breite Gräben abgegränzt, und es spricht sich in diesen Anlagen das vorwiegende Gefühl für persönliche Selbständigkeit und Unabhängigkeit aus. Ungern vereint man sich zum Zusammenwohnen in regelmässigen Dörfern; an ihrer Statt findet der Wanderer unzählige Bauerschaften, Gruppen von vereinzelt liegenden Gehöften, die unter einem Namen zusammengefasst werden. Wo man indess Dörfer trifft, da haben diese vermöge ihrer geraden, gepflasterten Strassen, der dichtgedrängten Bauart, der sauber aus Ziegelsteinen errichteten, roth angestrichenen Häuser mit ihren blanken Fenstern und grünen Laden mehr den Charakter kleiner Städte.

Der Art der Bebauung entsprechen genau die Communikationsmittel. Sie bestehen hauptsächlich aus breiten Sandwegen für Fuhrwerke, an deren Seite stets ein erhöhter, durch Pfähle abgesonderter Damm für Fussgänger sich hinzieht. Diese Wege führen von einer Bauerschaft zur andern und sind gleich den einzelnen Grundstücken mit Gräben und hohen Wallhecken eingefasst, so dass man stets in engstem Horizont eingeschlossen ist. Eben so eng umgränzt ist der geistige Gesichtskreis der Bewohner: was ausserhalb ihrer Marken vorgeht, kümmert sie weniger, aber ihren eigensten Angelegenheiten wenden sie ungetheilte Aufmerksamkeit zu. Ja, sie mögen von der Aussenwelt nichts wissen; fremde Personen und fremde Einrichtungen werden mit gleicher Scheu von fern betrachtet; eine ungewohnte, fremdartige Kleidung schon macht sie stutzig, und erst dann thaut ihr Wesen vertrauend auf, wenn sie die Laute des heimischen Dialekts vernehmen oder wenn sie Euch Eure Ehrfurcht vor den vielen aller Orten angebrachten Kruzifixen und Heiligenbildern bezeugen sehn. Daher kommt es auch, dass sie sich vor der Anlage der Chausseen fürchten, weil diese sie

mit der Welt in Verbindung bringen würden. Sie verlangen aber nicht nach auswärtigem Verkehr; sie selbst wissen mit ihren Pferden und leichten Wagen auf den Sandwegen gut weiterzukommen, und der Fremde mit seinem an feste Landstrassen gewöhnten Rosse mag sehen, wie er fertig wird. Selbst an den Mängeln und Unbequemlichkeiten ihrer Einrichtungen hängen sie mit Treue: schlecht scheint ihnen nur das Neue und Fremde, gut das Heimische und Altherkömmliche.

Allerdings ändert sich dieser Charakter des Landes mannichfach, sobald man die hannöversche Gränze überschritten hat und ins Osnabrückische gekommen ist. Hannover hat ein Netz von trefflichen Kunststrassen über seine Länder ausgebreitet, und die meisten derselben brechen an der preussischen Gränze plötzlich ab. Auch hat in diesen Gegenden die Reformation frühzeitig Eingang gefunden und den Sinn der Bewohner vielfach geändert. Aber die altgermanische, ächt westfälische Natur des Landes verläugnet sich in den Thälern des Teutoburger Waldes ebensowenig wie in den Haiden des Münsterlandes, und die alten Sitten und Gewohnheiten bestehen unter den Landleuten in unverminderter Kraft. Schon der eine Umstand zeugt davon, dass man auf dem Lande an der Kleidung den Unterschied der Confessionen erkennen kann: die protestantischen Bewohner unterscheiden sich durch einfache, schwarze oder doch dunkle Tracht von den Katholiken, die der Gewohnheit bunter Gewänder treu geblieben sind. Osnabrück scheint durch seine Lage von der Natur zur Abgeschlossenheit bestimmt. Es liegt in der Thalebene, welche sich zwischen dem Teutoburger Walde und dem Kappeler Bergrücken erstreckt, und durch die sich der nicht sehr ansehnliche Haasefluss windet, dem die Stadt ihren Namen verdankt. Diese anmuthig bewaldeten Hügelreihen bilden die letzte Grenzscheide gegen das von hier zu beginnende norddeutsche Marschland.

Dass solche Lage des Landes und solche Sinnesrichtung der Bewohner nicht ohne Einfluss auf den Gang der Kunstentwickelung geblieben sein kann, ist vorauszusetzen. In der That ist es charakteristisch, wie lange noch in Westfalen an den Principien des romanischen Styles festgehalten wurde, als schon an andern Orten der gothische Styl zur Herrschaft gekommen war; ja, die meisten Eigenthümlichkeiten der dortigen Uebergangsarchitektur sind Anwehungen, die man vom gothischen Style bekam, und deren man sich nicht ganz zu erwehren vermochte. Der Uebergangsstyl mit seinem hartnäckigen Festhalten an der alten Bauweise und seinem vielgestaltigen Hinüberschwanken zu neueren Formen ist daher recht eigentlich der Styl solcher Binnenländer, während die gothische Architektur zuerst ihren Triumphgang an den Ufern mächtiger Ströme und den Gestaden des Meeres hin nahm. Sodann aber betrat sie schnell die grossen Handelswege der Hanse, und daher kommt es, dass in Westfalen jene uralte Heerstrasse, die sich auf der Wasserscheide zwischen Lippe und Ruhr hinzieht, die fruchtbarste Gegend durchlaufend und die reichsten Städte verbindend, zugleich durch eine Reihe der frühsten und bedeutsamsten gothischen Bauwerke Westfalens bezeichnet wird. So verband sich in Deutschland das Aufblühen dieses Styles mit dem Wachsthum der Städte, während die alten Kathedralen und Stiftskirchen in einer Art von Gegensatz meist dem romanischen Style folgten. Ein solches Verhältniss wird sich auch bei der Betrachtung der Bauwerke Osnabrücks ergeben. Die älteste Kirche sowohl der Gründung, als auch dem Style nach ist

d e r D o m.

Schon zu Karls des Grossen Zeit wurde in Osnabrück ein Bisthum gestiftet und zugleich ohne Zweifel der Grund zu einer Domkirche gelegt. Im Jahre 1100 jedoch zerstörte ein Brand den Dom sammt dem bischöflichen Palaste. Vermuthlich war diese Zerstörung keine totale, denn schon nach sechs Jahren scheint das Gebäude wiederhergestellt gewesen zu sein, da nur so lange die Reliquien der Schutzheiligen Crispinus und Crispinianus in ihrem Zufluchtsort zu Iburg blieben. Unter Bischof Udo († 1141) sind die beiden Westthürme des Domes erbaut worden, und mit dieser Nachricht versiegen die urkundlichen Quellen über den Bau. Ohne Zweifel ist nun der nördliche der beiden Westthürme noch der von Bischof Udo herrührende; wenn aber sein südlicher Nachbar die unförmliche Umgestaltung erfahren hat, die ihn weit über den Umfang des älteren hinauswachsen liess, wenn ferner die ganze Kirche die Gestalt erhalten hat, in welcher sie noch jetzt dasteht, darüber schweigen die geschichtlichen Aufzeichnungen. Es lässt sich aber aus dem Style des Gebäudes darthun, dass es einen durchgreifenden Umbau nach 1141 erfahren haben muss, wenngleich alle Nachrichten darüber verloren gegangen sind. Die Gurten und Schildbögen zeigen nämlich jene leis prononcirte Spitzbogenform der Uebergangszeit, und auch die Arkaden des Langhauses haben spitzbogige Verbindung. Dass jedoch Theile eines älteren Baues im gegenwärtigen enthalten sind, beweisen die beiden breiten rundbogigen Quergurten, welche das Mittelschiff nach Westen gegen die Thurmhalle, nach Osten gegen das Querschiff schliessen; ja selbst ein Theil der älteren rundbogigen Arkadenanordnung hat sich erhalten, denn der dem nordwestlichen Thurme zunächst liegende Pfeilerabstand ist ohne Zweifel der letzte Rest der vormaligen Arkadenreihe. Es ist mir deshalb unzweifelhaft, dass wir in diesen Theilen die Spuren jenes nach 1100 aufgeführten Baues vor Augen haben, die man bei dem späteren Umbau beibehalten hat. Diese Annahme scheint durch den Umstand, dass auch der achteckige Thurm, der sich über einer hohen Kuppel auf der Kreuzung von Langhaus und Querschiff erhebt, von einem älteren Baue herrührt, an Glaubwürdigkeit zu gewinnen. Zwar sind die inneren Theile der Kuppel ebenfalls später umgestaltet worden und zeigen demgemäss spitzbogige Schildbögen: allein die äussere, sehr stumpfe und schwerfällige Form des Thurmes, die höchst primitiven Würfelkapitäle an den Säulen seiner Fensteröffnungen, so wie der Umstand, dass er nicht füglich in der kurzen Zeit von 1100 —1106 miterbaut sein kann, machen es unzweifelhaft, dass der Thurm einem früheren Bau, vielleicht sogar der ersten Anlage angehöre. Seine Mauern ruhen vermittelst Zwickel auf den vier mächtigen Gurtbögen der Vierung; die Wirkung der hohen Kuppel mit dem durch Seitenfenster einfallenden Licht ist von hohem malerischem Reize. (Schluss folgt.)

Erklärung.

Ich sehe mich zu der Erklärung veranlasst, dass die Daten, welche ich Hrn. W. Lübke bei seiner Anwesenheit hieselbst über hiesige Bauten mitzutheilen das Vergnügen hatte, nur diejenigen waren, welche sich in Schröders Pap. Mecklenb. finden. Darnach muss die Angabe, dass der Chor der S. Marienkirche hieselbst 1339 angefangen wurde (Jahrg. III. S. 307), dahin berichtigt werden, dass mit dem Meister J. Grote ein Contract 1339 abgeschlossen wurde *ad regendum magistrandum et murandum chorum et ecclesiam — usque ad consummacionem:* der Chor wurde 1353 consecriert. — Der mit dem Meister Hinrich von Bremen abgeschlossene Contract von 1381 zur Nicolaikirche sagt, dass er den *chorum per eum inceptum ad finem consummare debet et complere,* während derselbe Chor nach einer anderen Nachricht erst 1386 gegründet (uplecht) wurde.

W i s m a r. **Dr. Crull.**

Zeitung.

Berlin. Die „Berl. Nachr." geben folgende interessante kunsthistorische Notiz:

Zu der bekannten *„Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael par Monsieur Quatremère de Quincy"* hat der in seinem Fache nicht minder excellirende Nestor Baron Boucher Desnoyers einen prächtig ausgestatteten „Appendix," worin sich der geniale Künstler theils berichtigend, theils ergänzend zu den Urtheilen über die Werke Raphaels auslässt, in Folio erscheinen lassen, welcher (appendix) jedoch nicht in den Buchhandel gekommen ist, und dessen Ansicht wir dem Edelsinne des Herausgebers verdanken, womit er einem hiesigen königl. Institute ein Prachtexemplar verehrt hat. Das „dem Raphael zugeschriebene, im kaiserlichen Belvedere zu Wien befindliche Bild hält Desnoyers — es ist der *Vierge dite au Chardonneret* ähnlich und in fast lebensgrosser Figur — nicht für einen Raphael. Dagegen hält er die beiden in Berlin befindlichen Raphael ganz entschieden für ächt, und gedenkt bei dieser Gelegenheit (pag. 27) der grossen Kunsttüchtigkeit unseres Mandel.

Die von Ad. Menzel selbst beschaffte Steinschabung seines vorigjährigen grossen Transparentbildes: „Christus als Knabe im Tempel lehrend" ist nunmehr bei L. Sachse u. Comp. hieselbst im Handel erschienen. Preis 3 Thlr. Wir haben uns über diese geistvolle und originelle, in mehr als einer Hinsicht merkwürdige Composition im vorigen Jahrgange No. 1 weitläuftiger ausgesprochen.

London. Das Art-Journal bemerkt, dass zum ersten Male eine Thronrede bei der Eröffnung des Parlaments eine klare und bestimmte Hindeutung auf den Zustand der britischen Kunst enthalten hat. Es wird darin auf umfassende Pläne hingedeutet, welche zur Beförderung der schönen Künste und der — in England davon unzertrennlichen — nützlichen Wissenschaften vorgelegt werden sollen.

Kunstvereine.

Auszug aus dem Berichte des Kunstvereins-Ausschusses in **Regensburg** im Verwaltungsjahre 1851/52.

Allgemeine Gestaltung und Verbindung mit anderen Vereinen.

Wie in den Vereinsjahren 1849/50 und 1850/51, so haben wir auch in dem verflossenen Etatsjahre 1851/52 uns bemüht, unsere Bestrebungen zur Förderung der Vereinszwecke immer weiter auszudehnen, Sinn und Liebe zur Kunst zu erwecken und im weiteren Kreise zu verbreiten.

Wir müssen mit Befriedigung anerkennen, dass unser Streben von Erfolg gesegnet war, und müssen zugleich pflichtmässig bezeugen, dass dieser Erfolg, neben sonstigen günstigen Einwirkungen und Verhältnissen, der kräftigen und dienstfreundlichen Unterstützung und Mitwirkung des Kunstvereins zu Würzburg zu verdanken war.

Immerfort festhaltend an der Ansicht, dass eine wahre und materielle Förderung des Kunstlebens in den kleineren Kunstvereinen nur durch gegenseitige Verbindung unter sich eintreten kann, und dass, — sind erst einmal ein paar Vereine innerhalb eines bestimmten Cyklus verbunden, — die dazwischen liegenden Vereine später von selbst sich einfügen, und in ihrem, wie im allgemeinen Interesse die Kette der Verbindung schliessen werden: glaubten wir, — nachdem mit den Kunstvereinen in Augsburg, Nürnberg und Bamberg, wegen deren Vertragsverhältniss mit München, zur Zeit eine engere Verbindung nicht möglich ist, — zunächst mit den Kunstvereinen in Würzburg, Passau und Linz weitere Verbindung anknüpfen und zu diesem Behufe entsprechende Vorschläge machen zu sollen, ein Verfahren, zu dem wir übrigens auch durch die Genehmigung unserer Vorschläge in der vorjährigen General-Versammlung ermächtigt worden waren.

Die Correspondenz mit Linz hatte bis zur Stunde keinen weiteren Erfolg, als dass uns die Ueberzeugung von der exclusiven Stellung des dortigen Vereins zu den Vereinen des Auslandes geworden, eine Stellung, die hinwieder für uns keine Nothwendigkeit eines untergeordneten Anschlusses bedingt, und uns gestattet, vorerst und bis auf Weiteres unseren eigenen Weg selbständig zu verfolgen.

Der Kunstverein in Passau hatte sich noch nicht selbständig constituirt und konnte daher eine engere Verbindung nur in Aussicht stellen — dagegen ist der Kunstverein Würzburg bereitwillig auf unsere Vorschläge eingegangen, hat mit uns pro 1851/52 gemeinschaftliche Ausstellungen anberaumt, deren Kunstwerke gegenseitig ausgewechselt wurden und hat namentlich durch Ankäufe seinerseits, so wie durch Private dortselbst, so wesentlich zur Förderung unserer Vereins-Interessen beigetragen, dass wir nur mit wahrer Freude und besonderem Danke dies wiederholt anerkennen müssen. Die Bedingungen unserer versuchsweisen Verbindung waren lediglich die: Gemeinschaftliche Bestreitung aller Kosten für die Bekanntmachung der Ausstellungen, sowie aller Rücksendungen von Kunstwerken, — wogegen die Kosten der Zusendungen von jedem Vereine für sich bestritten wurden.

Diese Bedingungen haben sich bewährt und uns den Vortheil gebracht, dass der, dem dortigen Vereine von der Main-Dampfschifffahrts-Gesellschaft bewilligte freie Transport der Bilder mainabwärts bis Mainz auch uns für die main- und rheinabwärts gehenden Bilder zu Gute kam und uns somit auf die Strecke von Würzburg bis Mainz im Allgemeinen nur geringe Spesen in Rechnung kamen.

Hatten unsere gemeinschaftlichen Einladungen ohnehin einen guten Erfolg durch Einsendung zahlreicher und tüchtiger Kunstwerke, so wurde dadurch auch noch ein Anerbieten der königl. bayerischen Akademie der bildenden Künste in München hervorgerufen: „uns einen Theil der ihre grosse Ausstellung pro 1851 zierenden, namentlich französischen Bilder zur Ausstellung zu überlassen, wenn wir die Transportkosten dieser Bilder übernehmen wollten." Wir haben dies Anerbieten angenommen und den Genuss und die Verpflichtungen mit Augsburg und Wiesbaden getheilt.

Die Verbindung mit dem Kunstvereine in Würzburg zu erhalten und solche wo möglich auf die Kunstvereine zu Wiesbaden und Passau auszudehnen, welch' letzterer sich als Niederbayerischer Kunstverein neu constituirt, uns dies anzeigt und eine engere Verbindung beantragt hat; dies ist nun neuerdings und unausgesetzt unser Streben, zu dessen Erfüllung wir bereits die erforderlichen Schritte gethan haben.

Stand der Mitgliederzahl.

An die allgemeine Darstellung über die Gestaltung des Vereins nach Aussen reiht sich folgerichtig die Nachweisung über seine Gestaltung nach Innen, und wir sind erfreut, auch in dieser Beziehung einen befriedigenden Erfolg anzeigen zu können.

Am Schlusse des Verwaltungsjahres 1850/51 betrug die Zahl der Mitglieder 278, am Schlusse des Verwaltungsjahres 1851/52 beträgt sie 402, so dass also eine Zunahme von 124 Mitgliedern eingetreten ist.

Wir verdanken einen grossen Theil dieses Zuwachses der zahlreichen Theilnahme des Offizier-Corps des zur Zeit hier garnisonirenden 11. Infanterie-Regiments Ysenburg, und wünschen nur, sie recht lange als unsere Mitglieder begrüssen zu können, so wie wir ausserdem hoffen, dass der obige Zuwachs auch heuer wieder ergiebige Nachfolge finden werde.

Zu erwähnen haben wir hierbei noch, dass wir neben den Kunstvereinen in München, Danzig, auch noch mit den Vereinen in Bamberg, Gratz, Nürnberg, Salzburg, Wiesbaden, Würzburg in das Verhältniss gegenseitiger Mitgliederschaft getreten sind, ein Verhältniss, welches, ohne besondere Kosten, die gegenseitige Verbindung und Unterstützung bedingt und uns nur von Vortheil sein kann, wie wir denn auch heuer bereits in Würzburg und Salzburg mit Gewinnen beglückt worden sind.

(Schluss folgt.)

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 1 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 1. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Kunstliteratur.

Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog. 24. Abtheilung. Leipzig, Rudolph Weigel. 1852. 96 SS. Pr.: ⅓ Thlr.

Der unermüdliche und fleissige Arbeiter auf dem Gebiete des Kunstvertriebs, der das ganze Feld mit einem Kennerauge überschaut und überall bei seiner Beschäftigung höhere Gesichtspunkte festzuhalten weiss, legt das 24. Heft seines Kunstlagerkatalogs vor. Jede neue Abtheilung scheint Einem die interessanteste und bedeutendste. Die Fächer der Kunstwissenschaften enthalten, wie gewöhnlich, die wichtigsten Erscheinungen nicht bloss des In- sondern auch des Auslandes, nicht bloss kleine Vorträge und Brochüren, sondern auch reich illustrirte Prachtwerke. Besonders aber haben Weigel in letzter Zeit künstlerische und malerische Anatomien interessirt. Es ist bekannt, dass er an der Herausgabe des Choulant'schen Werkes „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung etc.", das Hr. Sotzmann in No. 2 des vor. Jahrg. besprochen hat, mitwirkte und also sein forschendes Auge auf alles dahin Gehörige warf. So finden sich also im Cataloge unter andern merkwürdigen künstlerischen und medizinischen Anatomien „die berühmten ersten sechs anatomischen Tafeln in den Originalholzschnitten von Johann Stephan von Calcar, Venedig 1538. gr. Fol." angezeigt. (Choulant S. 45. 189—93.) Wegen der eminenten Seltenheit des Werkes fügt W. die verkleinerten Nachbildungen der drei Hauptblätter bei, damit sie vielleicht zum Erkennen und Auffinden von Exemplaren Veranlassung gäben. — Nach einer Abtheilung von Galeriewerken, Nachbildungen, Originalcompositionen, Portraitsammlungen kommt die allemal interessanteste Rubrik, die der Bücher mit künstlerischer Ausstattung, welche sich als eine Fundgrube der seltensten Sachen darzustellen pflegt. So finden wir gleich die erste Niedersächsische oder Lübecksche Bibel vom J. 1494: *„de Biblie mit vlitigher achtinghe: recht na deme latine in dudesck averghesettet. etc."*, zwar nicht ganz vollständig, da nur der erste Theil bis zum Psalter darin ist; aber doch mit den Hauptholzschnitten; dann: das „Täschenbüchlin" 1516, mit 14 Holzschnitten von H. Burgkmair und H. Schäuflein und viele andere von diesen Meistern gezierte Bücher; eine äusserst seltene Ausgabe des „Sachsenspiegels", Augsburg 1516, mit Originalholzschnitten von Daniel Hopffer; die Schriften von J. Gaylor v. Kaysersperg, Strassburg 1511, mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien; unter den Bilderbibeln ist eine Nürnberger (1554), mit Holzschnitten von G. Leigel, H. Brosamer und L. Cranach; eine Frankfurter, illustrirt von Jobs Amman (von dem auch ein illustrirter „Cäsar" vorhanden); dann das von Decker bei Gelegenheit der Londoner Ausstellung nach der Ausgabe von 1545 gedruckte „Neue Testament", 110 Bogen Oliphant-Folio-Format mit historischen Illustrationen von Cornelius und Kaulbach, in Holzschnitt ausgeführt von Unzelmann, O. und A. Vogel, Lederband von Vogt, Krampen und Beschläge von Netto. Preis 291⅔ Thlr. Die „Cosmographie oder Beschreibung aller länder, herschafften, fürnemsten, stetten" etc., Basel 1550, eines der berühmtesten Holzschnittbücher s. Z.; unter den Kräuterbüchern findet sich eine „Historia generalis plantarum" etc., 2 Bde., Lion 1587, eines der reichsten Werke der Art in guten Holzschnitten; Kriegsbücher und Klassiker; die „Contes de J. de La Fontaine", mit 38 Blättern, meist nach N. Lancret von G. F. Schmidt gestochen. U. s. w.

Auch unter den Kupferstichen ist wieder viel Seltenes. So neben einigen Incunabeln das Werk der Hopfer, 234 Bl., ein in 2 gr. Fol.-Bänden gebundenes Exemplar mit nur alten Abdrücken, mehrere sogar vor den Nummern. Enthaltend bekanntlich historische, mythologische, allegorische Darstellungen, Portraits, Ornamente etc. Preis 150 Thlr. U. s. w. Unter den Niederländern: Christus in der Herrlichkeit nach Hieronymus Bosch von Alaert du Hameel, kostbares Blatt im ersten Abdruck aus Durands Sammlung. Preis 180 Thlr. Unter den Italienern: der schönste Abdruck der Madonna del pesce von Marc Anton, 150 Thlr. und andere Stiche des Meisters in alten schönen Abdrücken. — Unter den Maler-Radirungen sind seltne Sachen von Richter, J. Hulsmann, J. H. Roos, G. P. Ermels, J. C. Reinhart u. A., von J. Broughol, G. Honthorst, Rembrandt (der Mönch im Kornfelde), G. van den Eeckhout, P. Potter (der Kuhkopf beim Zaune) u. v. A.

Die Holzschnitte, die Lieblingspflegekinder des Herausgebers, sind durch die merkwürdigsten Sachen vertreten. Das Verzeichniss beginnt mit dem *Salve Regina*, einem Antiphonium in bildlichen Darstellungen, Holztafeldruckwerk von Lienhart zu Regensburg, 1470. Weigel rechnet dieses Werk zu den Glanzpunkten der illustrirten Bücher seines Catalogs und nennt es eine Perle unter den xylographischen oder Holztafeldruckwerken; von Dürer sind viele seltene Blätter in alten Abdrücken, von L. Cranach das Werk dieses Meisters vorhanden und zwar das schöne Exemplar aus der Fries'schen Sammlung. Preis 325 Thlr. Ebenso das Werk Holbein d. J. aus Peter Vischer's Sammlung mit mehreren Blättern vermehrt. Preis 250 Thlr. — Ausserdem eine Menge von Originalschnitten der berühmtesten Meister, wie sie ohne Zweifel die Unermüdlichkeit Weigels bei seinem bekannten schönen Unternehmen der Herausgabe alter Holzschnitte in seine Hände geführt hat.

Daran schliessen sich Lithographieen, Liebhaberradirungen, Blätter der religiösen Schule der Malerei in Deutschland, Kunstvereinsblätter.

Den Beschluss macht eine sehr interessante Abtheilung von Hand- oder Originalzeichnungen. Voran steht von einem unbekannten Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. die *„Biblia Pauperum"*, ein Bildercyclus von 48 Federzeichnungen, hoch und breit 9 Zoll 3—9 Linien altfranz. Maass, wo oben in der Mitte eine Darstellung aus dem Neuen Testament, zu Seiten vier Brustbilder oder Halbfiguren von weissagenden Propheten oder heiligen Männern mit beschriebenen Bändern, Büchern, Tafeln etc. in den Händen und darunter zwei Darstellungen aus dem Alten Testament. W. giebt eine kurze Beschreibung der Bilder von der 28. Seite des Bildercodex und fügt eine Copie des oberen Mittelbildes in der Grösse des Originals in Holzschnitt bei, damit man sehe, wie die Kunstweise ist. Er hat uns in den Stand gesetzt, diesen Holzschnitt hier abdrucken zu lassen:



„Die Unterschrift dieses, die Dornenkrönung und Verspottung Jesu Christi darstellenden Bildes, lautet: Die Crönung Christi. Matth. 27. Marc. 15. Joan. 18.

Das untere linke Bild stellt dar die Gefangennehmung Simson's, mit der Unterschrift: Der starckh Samson, alss er durch abscherung seins Hars die starckh verlor, wurd er gefangen, und Im die auge aussgestochen. Judic. 16.

Das untere rechte Bild dagegen stellt dar die Gefangennehmung Hanani's, mit der Unterschrift: Alss der Prophet Hanani den König Asa auss dem beveleh gottes warnnt und straffet, liess er Ihn ins gfencknus legen. 2 Paral. 16.

Die Schrift unter und über den Bildern in diesem schwer zu beurtheilenden Bildercodex ist ungleich später als die Bilder selbst, aber auch diese scheinen zum Theil von späterer Hand, oder vielmehr Ursprüngliches von dieser übergangen zu sein. Was aber Heinecke in seiner *Idée gén. d'une Collection d'Estampes* freilich sehr im Allgemeinen von den Zeichnungen zu den berühmten Holzschnitten der *Biblia Pauperum* sagt, dass sie dem Meister b×S (jedenfalls Barthel Schön, der Sohn des ältern Martin Schön, Maler und Kupferstecher), der vor (?) Martin Schongauer in Kupfer gestochen habe, sehr nahe kämen, scheint mir weit eher auf den Typus in diesem Zeichnungscyclus zu passen, obschon jener berühmte Kunstgelehrte diesen Bildercodex schwerlich gesehen haben dürfte."

Noch führen wir an einen Folioband mit 99 kunstreichen Pferdezäumen und Gebissen nebst deutschen Erklärungen von H. Schäuflein (1531), welcher interessanten Zeichnungen Waagen in seinen „Kunstwerken und Künstlern in Deutschland". I. S. 363. Leipzig 1843. gedenkt.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Grössere Werke.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. III. Heft enthält: Faust und Gretchen im Kerker von J. Fay. Der Landmann am Feierabend von H. Kauffmann. Zigeuner am Felsen von C. Scheuren. Jobs als Nachtwächter von J. P. Hasenclever. Farbendrücke auf Untersatzbogen. Kl. Qu.-Fol. 1⅓ Thlr. Düsseldorf, Arnz & Comp.

Deutsche Sprüchwörter und Spruchreden in Bildern und Gedichten. Gr. 4. 3 Thlr. Ebend.

Kopenhagener Galerie. II. Lief. Cadmus und seine Streiter. Gem. von Salvator Rosa. Lith. von A. Kaufmann. III. Lieferung. Schlafende Frau. Gem. von Gabriel Metzu. Lith. von A. Kaufmann. Chin. Pap. Qu.-Fol. und Fol. Subscriptionspreis à Lief. 2 Thlr. 4 Sgr. Einzelne Lief. 2 Thlr. 20 Sgr. Leipzig, C. B. Lorck.

Thorwaldsens Museum. Eine Zusammenstellung der sämmtlichen Werke des Meisters, nebst einer kurzen Biographie desselben von H. P. Holst. 120 Bl. gr. 4. Cart. 13 Thlr. 18 Sgr. Ebend.

Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographies en plusieurs teintes par F. Stroobant et accompagnés d'une Description historique et archéologique par F. Stappaert. Ausgabe auf gross Papier 1—3. Lief. Gr. Fol. à 2⅔ Thlr. Ausgabe auf klein Papier. Kl. Fol. à 1 Thlr. 26 Sgr. (Erscheint in 2 Serien à 10 Lief.) Brüssel, Muquardt's Verlags-Expedition.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten von Wilh. Zahn. III. Folge 5. Heft. Imp.-Fol. 8 Thlr. Prachtausgabe 11⅔ Thlr. Berlin, D. Reimer.

Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von C. Becker und J. von Hefner. I. Heft. gr. 4. 2⅔ Thlr. Frankfurt a. M., Schmerber'sche Buchhandlung.

The Caryatides from the Stanza dell Eliodoro in the Vatican. Gez. von Raphael. Gest. von L. Gruner. 15 Blatt und gestochener Titel. Nebst 1 Bogen Text von Dr. H. W. Schulz. Kl. Fol. In Cambric gebunden 7 Thlr. Probedrücke auf grösserem Papier 10 Thlr. Leipzig, R. Weigel

II. Einzelne Blätter.

Die heilige Nacht. Gem. von Corregio. Gest. von Ach. Lefèvre. Gr. Fol. Weiss Pap. 10 Thlr. Chin. Pap. 12 Thlr. Dresden, Ernst Arnold.

Madonna mit dem Kinde, St. Catharine und St. Johannes. Gem. von Palma Vecchio. Gest. von M. Steinla. Qu.-Fol. 6 Thlr. Vor der Schrift 12 Thlr. Ebend.

Die heilige Familie (Madonna mit dem Becken). Gem. von Giulio Romano. Gest. von Aug. Hoffmann. Gr. Fol. Weiss Pap. 4 Thlr. Ebend.

Mater dolorosa. Gem. von F. Solimena. Gest. von Fr. Müller. Fol. 3 Thlr. Vor der Schrift 6 Thlr. Ebend.

Der Kindermord. Gem. von Raphael. Gest. von M. Steinla. Qu.-Fol. Weiss Pap. 4 Thlr. Chin. Pap. 6 Thlr. Ebend.

Das Leben der heiligen Euphrosine. Gez. von Ed. Steinle. Gest. von E. E. Schäffer. Qu.-Fol. Chin. Pap. 3 Thlr. Vor der Schrift Chin. Pap. 6 Thlr. Ebend.

Glaube, Liebe, Hoffnung. Gem. von Raphael. Lith. von Koch. Qu.-Fol. Chin. Pap. 1½ Thlr. Ebend.

Sieg Heinrich's I über die Ungern bei Merseburg. Gem. von Prof. E. Bendemann. Lith. von C. Hahn. Qu.-Fol. Chin. Pap. 2 Thlr. Ebend.

Kalendertableau auf das Jahr 1853. Gez. von Peter Joh. N. Geiger. Lith. von Franz Gerasch. Qu.-Fol. Tondruck 1 Thlr. Feiner Farbendruck 2 Thlr. Wien, A. Leykum.

Die Schlacht bei Idsted, den 25. Juli 1850. Gem. von J. Sonne. Lith. von A. Kittendorff. Qu.-Imp.-Fol. 5 Thlr. Leipzig, C. B. Lorck.

2 Blatt. Erasmus Montanus. Barfelstuen (Wochenstube). Gemalt von W. Marstrand. Lith. von P. Gemzon. Qu.-Fol. Chin. Pap. à 2 Thlr. Ebend.

Ecce homo. Gem. von Guido Reni. Farbenlith. von N. Baur. Gr. Fol. Lackirt 3 Thlr. 18 Sgr. München, M. Rieger'sche Buchhandlung.

Die Zerstörung Jerusalems. Gemalt von W. von Kaulbach. Gest. von H. Merz. Qu.-Imp.-Fol. Abdrücke vor der Schrift 10 Friedrichsd'or. Abdrücke von No. 1—500, 6 Friedrichsd'or. Abdrücke von No. 501—1000, 5 Friedrichsd'or. Gute gewöhnliche Abdrücke 4 Friedrichsd'or. Leipzig, Rudolph Weigel.

Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Gem. von J. Heinemann. Lith. von V. Schertle. Qu.-Fol. Tondruck 2 Thlr. 10 Sgr. Ebend.

14 Blatt. Rheinansichten: Mainz, Rheinstein, Oberwesel, Lurley, Rheinfels, Liebenstein und Sternberg, Marxburg, Stolzenfels, Koblenz, Neuwied, Andernach, Nonnenwerth, Apollinarisberg und Bonn. Gez. von Emminger. Stahlstich von W. Lang, E. Hoefer, A. Fesca, F. Würthle und F. Zahn. Kl. Qu.-Fol. à Blatt 12 Sgr. Fein colorirt à Blatt 1 Thlr. 5 Sgr. Mainz, V. v. Zabern.

(Wird fortgesetzt.)

Bücher- und Zeitschriftenschau.

The Art-Journal. Decemberheft 1852. — Die neue National-Galerie. — Das Patent- und Vervielfältigungsgesetz. — Die neue Wasserfarben-Gesellschaft. — R. Hunt, die Metalle und ihre Legirungen, in ihrer ornamentalen Anwendung. — Wörterbuch von Kunstausdrücken geschlossen. — Photographisches. — Todtenregister: John Vanderlyn, Henry Elkington, Th. Fairland, S. Woodward, George Hawkins. — Die Berichte der Jury über die Ausstellung von 1851. — Die schönen Künste in Bezug auf das Leichenbegängniss Wellingtons. — Die Kunstausstellungen. —

Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche von Gustav Parthey. Berlin, Verlag der Nikolaischen Buchhandlung 1853. Pr. 4 Thlr.

Die Meister der altkölnischen Malerschule. Von J. J. Merlo. Köln 1852. — Wir werden auf diese beiden Bücher zurückkommen.

Herakles der Satyr und Dreifussräuber. Ein griechisches Vasenbild, erläutert von Ernst Curtius. Mit einer Nachschrift von Ed. Gerhard. Zwölftes Programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin zum Gedächtnisstag Winckelmanns. Nebst einer Abbildung. Berlin 1852. In Comm. b. W. Hertz.

Kunst-Ausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau veranstalten:

„in den Monaten October, November und December 1852, dann Januar, Februar und März 1853 und zwar vom ersten „jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen**, von denen die in den Monaten Januar und Februar „**grössere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen."

Wir laden die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, dass auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen, dass die Ankäufe in Würzburg und Regensburg, von Seiten der Vereine und Privaten pro 1851—52 im Ganzen: 5600 fl. betragen haben.

Die näheren Bedingungen sind folgende:

1. Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, dann nach Regensburg und Passau, oder aber umgekehrt zu dirigiren; — die Kunstwerke zur **grösseren** Ausstellung im Januar, resp. Februar, aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.

2. Alle eingesendeten Kunstwerke haben, soferne nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.

3. Die Transportkosten werden, bei direkten Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten; — Zusendungen von anderen Vereinen und Ausstellungen werden nur franco angenommen.

Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend grossem Umfange (Gemälde von 8 bis 10 Fuss Breite) ist vorgängige Anfrage erforderlich.

4. Zusendungen auf Kosten der Vereine dürfen nicht auf Eilfahren oder auf der Post geschehen. Die Herren Künstler belieben sich deshalb der gewöhnlichen Frachtfuhren zu bedienen und, wo möglich, das Gewicht der Kisten genau zu bezeichnen.

5. Alle einzusendenden Kunstwerke sind **sorgfältig zu verpacken**; die Gemälde, von denen nie zwei in **eine** Kiste verpackt sein dürfen, müssen mit guten Schrauben an den Kisten befestigt, die Kisten mit starken Deckeln versehen, und alle Fugen derselben mit starkem Papier verklebt sein.

6. Jedes Gemälde ist auf der Rückseite des Blendrahmens und innen am Deckel mit einem fest aufgeklebten Zettel zu versehen, welcher in deutlicher Weise: Namen und Wohnort des Künstlers, genaue Bezeichnung des Gegenstandes, den äussersten Verkaufspreis und besonders die genaue Adresse der Rücksendung — nach beendetem Cyklus, — enthalten muss.

7. Die Vereine stehen nur für den Schaden ein, der erweislich durch ihre Schuld geschieht, dagegen können sie nicht für die Gefahren des Transportes oder für die garantiren, welche durch Unglückfälle, Krieg etc. entstehen könnten.

8. Dagegen werden die Vereine ihrerseits die beste Fürsorge für die Erhaltung der Kunstwerke treffen, den ohngefähren Werth derselben gegen Feuersgefahr versichern, für möglichst günstige Aufstellung bedacht, und für den Verkauf, ohne Anspruch auf Vergütung, — bereitwilligst zu sorgen bemüht sein.

9. Die Rücksendung der nicht angekauften Kunstwerke erfolgt innerhalb 14 Tagen bis 3 Wochen nach jedesmal beendigter Ausstellung in Passau, oder Würzburg, in der Voraussetzung, dass die Herren Einsender über ihre Werke nicht anderweitig bestimmen.

10. Sendungen und Briefe, — letztere frankirt, — erwarten wir unter der Adresse der einzelnen Vereine.

Regensburg, den 15. September 1852.

Im Namen der Kunst-Vereine zu Regensburg, Würzburg und Passau.

Der Ausschuss des Kunst-Vereins zu Regensburg.

Zweiter Vorstand

Sauer.

Bei **Georg Wigand** in Leipzig ist so eben erschienen eine neue wohlfeile Ausgabe der:

Entwürfe zu den Fresken in der Friedhofshalle zu Berlin

von

Dr. Peter von Cornelius.

In Kupfer gestochen von **Julius Thäter.**

11 Blätter in gr. Royal. Mit Erklärungen in 3 Sprachen. Preis $6\frac{2}{3}$ Thlr.

Die Gemälde, deren Entwürfe hiermit den Freunden der Kunst vorgelegt werden, sind bestimmt, einen bedeutsamen Theil der grossartigen Bauwerke, mit welchen König Friedrich Wilhelm IV. den Glanz seiner Residenz Berlin zu vermehren im Begriff steht, die Begräbnisshalle *(Campo santo)* zu schmücken.

Der Gegenstand des Bildercyclus, dem die Wände dieses Bauwerks gewidmet werden, sind die allgemeinen und höchsten Schicksale des Menschengeschlechts nach der ewig gültigen Weltanschauung der heiligen Bücher des Christenthums. Das Walten der göttlichen Gnade der Sünde der Menschen gegenüber, die Erlösung von Sünde, Verderben und Tod, der Sieg des Lebens und der Unsterblichkeit wird den Augen des Beschauenden in ernsten Bildern vorgeführt, die ihn mit dem erhebenden Bewusstsein des Ewigen in ihm selbst erfüllen, und hier, an der Stätte der Todten, auffordern sollen einzustimmen in den Jubelruf des Apostels:

„Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!“

Die vier Reiter aus der Offenbarung Johannis

von

Dr. Peter von Cornelius.

In Kupfer gestochen von Julius Thäter.

Preis 4 Thlr.

Unter den Wandgemälden, welche Meister Cornelius in der Friedhofshalle in Berlin ausführen wird, ist das eines der grossartigsten, welches nach der Offenbarung Johannis Cap. 6 die Reiter darstellt, welche auf farbigen Rossen gesendet wurden, die Erde zu verheeren. Meisterhaft sind die wenigen symbolischen Andeutungen der heil. Schrift zu einer lebensvollen Charakteristik benutzt worden. Voran reitet die Seuche mit gespanntem Bogen und vollem Köcher, eine Gestalt der asiatischen Steppen, die uns die verderblichsten Krankheiten zusenden; dann folgt die Hungersnoth; eine Waage in der Rechten, die Linke emporhaltend ruft sie aus: „ein Mass Weizen um einen Groschen und drei Mass Gerste um einen Groschen!“ Den Mittelpunkt nimmt der Krieg ein, auf bäumendem Rosse eine edle männliche Gestalt, die mit beiden Händen ein gewaltiges Schwert über dem behelmten Haupte schwingt. Ein Glück noch, wer den ritterlichen Tod im Kriege stirbt! Was dieser verschont, das rafft zuletzt der Schnitter Tod fort, eine greise Gestalt, der die mächtige Sense ansetzt zu ernten „denn die Zeit zu ernten ist gekommen, denn die Ernte der Erde ist dürre geworden“. Und unter den Hufen seines Rosses, das über den Köpfen der Menschen hinstürmt, sind sie zusammengesunken in Qual und Vernichtung; der ohnmächtige Widerstand der Verzweiflung, den sie jenen entgegensetzen, ist hier gebrochen; ein Bild der körperlichen und geistigen Zerstörung ist vor uns aufgerollt.

Das wahre Leben eines Kunstwerkes, das was es eigentlich zum Kunstwerk macht, kann nicht beschrieben und gesagt, es muss gesehen und empfunden werden. Dieses Bild ist seines Eindruckes gewiss, nicht jenes materiellen Entsetzens, womit das Grasse und Schauderhafte uns erfasst, sondern des tiefen Ernstes, wozu uns die Darstellung des Furchtbaren und Gewaltigen stimmt. Heiter kann hier die Kunst nicht sein, aber der Schönheit hat sie nicht vergessen, und was die alten Kunstrichter die Grazie des Furchtbaren nannten, das kann man in diesem Bilde erkennen. Wenn die Kunst in der That ihre Zeit spiegeln soll, so ist die herbe Grossartigkeit, der schreckliche Ernst, der den Gegenstand wie die Auffassung dieses Entwurfes charakterisirt, der geistigen Stimmung der Gegenwart durchaus angemessen. Wohlan, so suche sie denn Erhebung und Läuterung bei der Kunst.

Zur Nachricht.

Der Preis eines Jahrgangs des „deutschen Kunstblattes“ von 52 Nummern und monatlich eine Nummer Beiblatt, — welches eine vollständige Uebersicht giebt über alle bemerkenswerthen neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der kunstliterarischen Thätigkeit und der vervielfältigenden Künste — ist $6\frac{2}{3}$ Thaler.

Die Insertion von Anzeigen wird mit 2 Neugroschen für die gespaltene Zeile berechnet. Man bittet, dieselben an die Verlagshandlung von T. O. Weigel in Leipzig oder — namentlich in eiligen Fällen — direct „an die Redaktion des deutschen Kunstblattes in Berlin“ zu adressiren.

Alle Buchhandlungen und Postämter Deutschlands nehmen Bestellungen auf das „deutsche Kuntsblatt“ an.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 2. Sonnabend, den 8. Januar. 1853.

Peter von Cornelius' Carton von der Auferstehung.

Wir finden auf dem Gebiete der religiösen Kunst, welche uns eben jetzt vorzugsweise beschäftigt, in unserm nächsten Umkreise kein hervorragenderes Beispiel einer grossartig tiefen Auffassung bei einer gesunden naturalistisch-realen Darstellungsweise, als die Cartons, in welchen der Meister Cornelius namentlich die letzten Dinge nach der Offenbarung Johannis behandelt. Es durfte vielleicht befremden, dass wir gerade dieses naheliegenden Beispiels nicht in voraufgegangenen Aufsätzen gedachten, aber man ist so sehr gewohnt geworden, sein grosses Werk, das Campo Santo, als Ein Ganzes zu betrachten und man findet dem Entwurfe gegenüber so Vieles zu sagen, dass uns eine kurze Andeutung selber ungenügend vorgekommen wäre, abgesehen davon, dass wir uns die Schwierigkeit nicht verhehlen, den ganzen Mann in zwei Worten zu charakterisiren, ihm, so zu sagen, seine Formel zu geben, eine Aufgabe, zu deren Lösung ein tieferes Studium desselben und seiner Schöpfungswerke erst schliesslich befähigen kann. Aber wir hätten bei jener Gelegenheit schon thun können, was wir heute zu thun im Begriff sind, wir hätten auf einzelne seiner wunderbaren Cartons, z. B. auf den obengenannten, zuletzt von ihm ausgeführten, hinweisen können, um wenigstens darzulegen, wie wenig wir auch auf dem Gebiete der religiösen Kunst in unausführbare Forderungen einstimmen, wie wenig unser Auge geschlossen ist für die wahrhaft grossen Leistungen, welche uns auf demselben entgegentreten, wie vielmehr in diesen Schöpfungen Alles das enthalten ist, was wir, falls sie anerkennungswürdig sein sollen, von ihnen erwarten. Freilich, wollen wir das Cornelianische Werk in Bezug auf die ebenfalls zur Erörterung gekommene Frage nach dem Verhältniss des Künstlers zu seinem Stoffe behandeln, so versteht es sich, dass dabei das ganze Werk in's Auge zu fassen ist, eine Arbeit, die wir uns eben so gern vorsetzen, als wir uns wahren Genuss und wahre Ausbeute davon versprechen dürfen.

Die Entwürfe des Meisters Cornelius zu dem Campo Santo dürfen wir bei den meisten unserer Leser als bekannt voraussetzen. Die Beschäftigung des Künstlers besteht jetzt darin, dieselben aus der Blüthe des ersten Entwurfs in kleinstem Maassstabe, aufwachsen zu lassen zu den Prachtgebäuden kolossaler Cartons, welche auf die Mauer warten, die ihre Uebersetzung in Farbe tragen soll. Gerade die originalsten und gewaltigsten Compositionen, die zur Offenbarung, hat der Künstler zuerst in Angriff genommen. Die vier apokalyptischen Reiter sind durch den vortrefflichen Stich Thäter's schon Volkseigenthum geworden. Die Lünette dazu, die Ausgiessung der sieben Schalen des Zorns, so wie die Predelle, welche drei Werke der christlichen Barmherzigkeit darstellt (Besuch der Gefangenen, Tröstung der Traurigen, Berichtigung der Irrenden), sind ebenfalls im Carton vollendet. Demnächst wurde schon fertig das Bild von dem neuen Jerusalem mit seiner Lünette, die den Sturz des Satans, und seiner Predelle, welche die Speisung der Hungrigen enthält. Endlich eine der acht kolossalen Nischengruppen: „Selig, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit" — und neuerdings das dritte Hauptbild: die „Auferstehung". Mit dem vierten Hauptbilde, dem Sturze der babylonischen Hure, ist der Meister eben beschäftigt.

Wir wollen also heute den Carton von der Auferstehung betrachten, welcher ebenso durch die grossartige Einfachheit und Gewaltigkeit seiner Conception, als durch Stärke und Innigkeit des Ausdrucks einen tiefen ergreifenden Eindruck übt. Der dieses Werk geschaffen, ist derselbe titanenhafte Geist, der den Homer in Farben nachgedichtet und der unserm grössten Dichtergeiste unsere Nationaltragödie nachempfunden hat, der mit Dante durch die Himmel und die Höllen gefahren ist, der schon einmal auf dem grössten Bilde der Welt die Fluth des Fleisches heraufbeschworen und in zwei Theile getheilt hat, nachdem die siebente Posaune das dritte Wehe gerufen, und der nun den Inhalt dieses grossen Tages zusammengefasst hat zu einem einfach starken Bilde: in 21 Figuren die ganze tiefe Summe von Gefühlen und Gedanken, die darin liegt, wenn man den jüngsten Tag nennt.

Die Scenerie ist draussen auf Felsen, von denen sich ein Vorsprung, auf welchem der Engel des Gerichts ruht, im Mittelgrunde schroff und steil erhebt, von wenigem Gras der Erden bekleidet, „von dem ihnen gesagt ward, dass sie es nicht beleidigten". Es hat diese Scenerie schon etwas Tiefernstes,

etwas wie vom ersten Schöpfungsmorgen und mahnt an das Ineinandergreifen des Anfanges und des Endes von dem Ringe der Ewigkeit. Denn von der Erde ist nichts der Ewigkeit und dem Himmel näher, als die Felsen. Oben auf dem Steinsitze aber ruht der Engel des Gerichts, einsam, schmerzvoll. Er hat das allerschwerste Amt und auf seinen Knieen ruht das schwerste, noch verschlossene Buch, am schwersten durch das, was nicht darin geschrieben steht; es ist das Buch des Lebens und „wer nicht erfunden wird darin geschrieben, der soll in den feurigen Pfuhl geworfen werden". Der ganze Schmerz und die ganze Strenge der Nothwendigkeit, deren Verkündiger er ist, liegt in seinen schönen Zügen und auf den gesenkten Augenlidern. Das Schwert, mit der Spitze gleichfalls nach unten gesenkt, hängt müde in der richtenden Hand. So, gerade so muss ein Geschöpf der ewigen Liebe aussehen, welches mit ihrer ganzen Kraft auch ihre ganze Trauer empfindet über das, was sich ihr seiner bösen Natur nach in frevelhaftem Wahne entzieht. Dieser Engel hat so gar nichts von einem richtenden, zornigen Helden, der einen gewaltigen Akt vollziehen soll und wirkt doch so ausserordentlich. Hierher möchten wir Diejenigen führen, welche meinen, es sei mit einer gewissen plastischen Leidenschaftslosigkeit, welche öfters flach ist und keinen Inhalt hat, in der Malerei abgethan. In wie vielen Händen würde nicht dieser Engel, der wahrlich schwerer darzustellen ist, als ein von heiligem Zorn glühender, zu einem ohnmächtigen Schwächling geworden sein. Hier dagegen liegt er zwar ruhig ausgestreckt da; aber wächterhaft stark, sein Schwert und sein Auge senkt sich fast müde; aber doch fürchtet man das Aufblitzen von beiden, durch seine Züge geht ein Schmerz; aber es ist dies kein vorübergehender, sondern der ewige, unabwendliche; es ist die bewusste wehvolle Blüthe des Gefühls am ewigen Baume der Gedanken.

Wie vortrefflich, dass der Künstler hier nicht Gott den Herrn auf dem weissen Stuhle zeichnete, sondern seinen verkörperten Ausspruch, den Gerichtsengel, und diesen so, dass man an ihm sieht, dass die ewige Gnade und Liebe Alles umfasst, nur das nicht, wodurch sie sich selbst negiren würde, dass der Allmächtige nur da nicht helfen kann, wo er nicht Er selber bliebe, wenn er könnte. Dieser Gedanke der Nothwendigkeit und Unabänderlichkeit des Schicksals, welches die Thaten und Werke der Menschen sich vorbereitet haben, ergreift uns bei dem Anblick des Engels des Gerichtes.

Freundlicher ist das Geschäft seines Bruders, der unterhalb seiner, die Figurenpyramide, deren oberster Abschluss jener war, verbreiternd, Diejenigen empfängt, welche im Buche des Lebens stehen. Die ganze Fülle von Holdseligkeit und Liebe liegt in dem Antlitz dieses himmlischen Pförtners. Freundlich lächelnd breitet er seine Arme einer Gruppe von drei Seligen entgegen, deren eine fast schon umfassend in trauter Bewillkommnung. Es ist ein herzlicher, liebevoller Empfang und doch liegt so viel Feier und himmlische Herrlichkeit darin, dass das Gefühl und die Empfindung nicht des Anlasses und der Gelegenheit vergisst, sondern, gleichwie bei dem Engel droben an den fürchterlichen Ernst, so hier an die unendliche Freude des Tages der Auferstehung und Vergeltung gemahnt wird, an dieses ewig tröstende „Endlich", das tausend Thränen, wie eine Maiensonne die Thauperlen, jubelnd wegküsst und alles Leid und allen Gram so siegreich überfluthet, dass kaum ein leises Zucken dämmernder Erinnerung zurückbleibt.

Und wiederum eine Skala tiefer, in der Mitte des Vorgrundes, drückt sich in einer anderen Gruppe in anderer Sphäre derselbe Gedanke der Auferstehung aus. Sahen wir ganz oben den Repräsentanten Gottes selber, welcher der verkörperte Gedanke des Gerichts war, sahen wir in zweiter Linie die Lichtgestalt, welche an die „Wohnungen erinnert, die der Herr bereitet hat", an das Himmelreich, so stellt diese dritte Gruppe den menschlich schönen Gedanken des Wiedersehens auf eine wunderbare und rührende Weise dar. Eine glückselige Mutter reicht dem Vater ihr Kind und der Vater erkennt das Kind und das Kind erkennt den Vater. Man kann nichts weiter sagen über diese seelenvolle Gruppe; man muss es sehen, wie der Vater das Kind umfasst, wie ein neues heiliges Geschenk, wie die Mutter dem Geliebtesten das Geliebteste bringt, welches lächelt, mit einem Lächeln, das, so wie es irdisch und allmorgendlich, ebenso ewig ist. Denn wie diese Scene zugleich so rein-menschlich aufgefasst und wiedergegeben ist, so liegt das Ewige und Göttliche darin und es tritt, wie das Auge durch die drei dargebotenen eben beschriebenen Gruppen auf- und absteigt, demselben immer in anderer Form und Fassung entgegen. Zu beiden Seiten nun dieser Himmelsleiter der Empfindungen sind zwei andere einfache Gruppen, rechts von Seligen, links von Verdammten. Die Seligen stehen auf einer Felserhöhung, ein Jüngling und drei Jungfrauen. Jener, mit dem Rücken gegen den Beschauer, blickt mit seitwärts gewendetem Haupte nach oben, sehnsuchtsglühend und beseligt zugleich. Sein Antlitz ist klar und sein Auge hell, seine Geberde verräth himmlisches Entzücken, wahrlich, „er hat das Siegel Gottes an seiner Stirn". Wo man einen Solchen auf Erden begegnet, den muss man lieben, denn Gott hat ihn als einen der Seinigen bezeichnet. Und in wie herrlichem Gegensatz steht er zu den drei Jungfrauen neben ihm. Fest schaut sein freier Blick nach oben; er hat mit Bewusstsein nach dem Himmel und dem Gott darin gerungen, darum scheut er ihn nicht und hat keine Bangigkeit, da er ihn endlich schauen soll. Die Jungfrauen aber, die den Herrn mehr nach dem Zuge ihres Gefühles gesucht haben, erfasst ein Schauer froher Ahnung, ein Bangen vor all' dem Licht und der Seligkeit, sie heben das Gesicht mehr erwartungsvoll und in zurückgehaltener, denn in freudig kühner Sehnsucht, die eine hat die Hände gefaltet und senkt das Haupt in bescheidener Demuth. Zwei andere feiern weiter unten das Fest des Wiedersehens in entzückter Umarmung.

In gleich wenigen aber ausdrucksvollen und charakteristischen Figuren ist die Schaar derer wiedergegeben, die sich die himmlische Pforte durch ihre Schuld verschlossen haben. Hier war es die Aufgabe des Künstlers, gleich wie er bei den bisher beschriebenen Figuren den Widerschein von dem Engel des Lichts und der Unschuld aus ihren Zügen leuchten liess, so den Dämon der Finsterniss und der Schuld von der entheiligten Stirn der Unglücklichen grollen zu lassen, an die Stelle des göttlichen Siegels das Brandmal der Hölle zu setzen. Eine sehr schwierige Aufgabe und der Gefahr, in's Fratzenhafte zu gerathen, allerdings ausgesetzt. Das musste natürlich vermieden werden, nicht, weil sich die Kunst nicht mit dem Hässlichen befassen soll, — denn wir sind darüber einig, dass sie es geben darf als untergeordnetes Moment im Ganzen, und da wir hier in der Aufgabe das Böse haben, so haben wir geradezu die Forderung des Hässlichsten, — sondern weil es ohnmächtiger wirkt, als die Darstellung des moralisch Bösen. Cornelius zeichnete aber nicht dieses, sondern wählte die Affecte der Angst und Verzweiflung als den geeigneten Ausdruck für diejenigen, die nach den Worten der Schrift „zu sterben begehrten und der Tod flieht vor ihnen, deren Qual wie von Skorpionen war, wenn er einen Menschen hauet". Es ist bekanntlich von Wirkung, höchste Affecte verhüllt darzustellen. Die Griechen pflegten den höchsten Schmerz gern so zu behandeln und so wird dem Timanthes nicht geringes Lob dafür gezollt, dass er bei der Opferung der Iphigenie den Vater des

Opfers sich das Haupt verhüllen lässt. Der höchste Schmerz ist stumm, heisst es, und in der Malerei, wo nur der Gesichtsausdruck und nicht der Mund reden kann, gilt natürlich ein verhülltes Antlitz für ein stummes.

Cornelius macht auf diesem Bilde von dem beregten Ausdrucksmittel den wirkungsvollsten Gebrauch. Ganz im Vordergrunde liegen hingeworfen zwei gänzlich gebrochene Gestalten, von denen die eine das Antlitz gegen die Erde birgt und an denen wir ausserdem wieder einen trefflich durchgeführten Gegensatz bemerken. Jene ist ein Frauenbild; die Arme und Hände sind hinausgeworfen über das unglückselige Haupt und liegen schlaff da, über dem üppigen Haar, welches von demselben in reichen, halb aufgelösten Flechten ausgeht. Ihr Fluchgenoss aber, ein bärtiger Mann, hat Kinn und Ellenbogen aufgestemmt auf die Erde und seine krampfhaft angespannten Hände wühlen in dem zurückgerissenen Schläfenhaar. Wilde Verzweiflung starrt aus seinen Blicken. Weiter oben liegt eine nackte Jünglingsgestalt, der Abaddona zu dem Titan gegenüber. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf, der linke liegt über den Augen und lässt nur einen von Schmerz umzuckten Mund sehen. Endlich weiter oben auf der Spitze eines Felsens sind zwei weibliche Figuren. Die eine wendet sich ab aus dem Bilde; sie ringt die Hände in namenloser Angst, ihr Augenstern dreht sich nach rückwärts, wie das eines von Todesangst gejagten Rehs, ihre Genossin aber streckt die Arme eben dahin, in schmerzvoller, hoffnungsleerer Sehnsucht.

Wir waren oben im Begriff, den Künstler zu interpelliren, warum er in dem Ausdruck der Köpfe in der unhimmlischen Gruppe nicht noch tiefer gegriffen und das Böse (nicht den Bösen) selbst zur Darstellung gebracht habe. Möglich ist es doch; wir erinnern nur an den Judas auf Lionardos Abendmahl; es giebt Gesichtsausdrücke, deren Träger aussehen als könnten sie, nach Gretchens Worten, „keine Seele lieben" und welche dafür auch wieder keine Seele lieben kann. Die Verdammten hätten dadurch den Grund ihrer Verurtheilung selbst am deutlichsten ausgesprochen, die innere Nothwendigkeit derselben an der Stirn getragen und so vielleicht noch kräftiger zum Ganzen gewirkt. Wir können nicht annehmen, dass dem Meister, der die Höhen der Menschenbrust so in seiner darstellenden Gewalt hat, nicht auch die Tiefen sollten zugänglich gewesen sein. Wir vermuthen daher eine andere Absicht. Er wollte vielleicht nicht geradezu schon Verdammte, auf ewig Ausgeschlossene geben; es sollte vielleicht zweifelhaft bleiben, ob nicht jene zur Stunde mehr von Schmerz, als von den unfehlbar vom Himmel ausschliessenden bösen Leidenschaften durchwühlten Gestalten dennoch gnadenreiche Einzeichnung im Buche des Lebens gefunden haben, ob nicht jene sehnsuchtsvoll ausgestreckten Arme, die an Ort und Stelle von so grosser Wirkung sind, doch in der letzten bangen Stunde von der Hand der Gnade ergriffen und hinübergezogen werden in das Reich des Friedens und der Glückseligkeit. Und in der That scheint diese Absicht vorzuliegen, wenn man den ersten Entwurf ansieht, der an der linken Seite der üblichen Teufelsgestalten nicht entbehrt, die hier in der grossen Ausführung ganz weggelassen sind. Nur muss man das Bedenken gegen diese Auffassung haben, dass bei der Auferstehung die Stunde der Umkehr und der Gnade bereits verflossen ist; wir sind schon im Jenseits, wo jede Möglichkeit, Vergangenes zu ändern oder zu verbessern, auf immer unmöglich ist, hier wird kein Neujahrsmitternachttraum mehr geträumt; hier ist der furchtbar helle, unabänderliche, unabwendbare Tag angebrochen.

Wie dem auch sei, wir sagen dies zum Schluss: Auf diesem Bilde ist weder Gott Vater, noch Christus dargestellt, und doch kann es nicht erfüllter sein von Dem, der da ist, der da war und der kommt, und von der Lehre Dessen, der uns zu Königen und Priestern gemacht hat vor Gott. — Das macht, weil sich der echt künstlerische Prozess darin so rein und schlagend bewährt hat. D. h. der Künstler hat die ewige Wahrheit an dem Punkt und so weit in Angriff genommen, wo und als sie nicht blos fähig, sondern wo es ihr am gemässesten ist, in die sinnlich-realen Formen herauszutreten. Und weil diese Formen gesund und real, weil sie der Natur und dem Leben getreu sind, darum müssen sie der wahre Ausdruck des Idealen sein, darum müssen sie den betrachtenden Geist sich selber in ihnen erkennen lassen, er sieht sich selber abgespiegelt in dieser schönen Entäusserung des Künstlergeistes zur Sinnlichkeit, aus dem schönen Körperleben tritt ihm sein eigenstes Eigenthum, der Gedanke, entgegen, um sich, auferstanden, wieder an seine Brust zu legen und sich eins zu wissen mit der ewigen Wahrheit, von der er aus der Seele des Künstlers ein Ausfluss war.

Fr. Eggers.

Die Ehrenpforte Albrecht Dürer's in der Kupferstich-Sammlung des königl. Museums zu Stockholm.

Es wird gewiss für die ganze Kunstwelt, besonders aber für die vielen Verehrer Albrecht Dürer's eine erfreuliche Nachricht sein, dass noch ein Exemplar von der ersten Ausgabe seiner in Holzschnitt ausgeführten Ehrenpforte Kaiser Maximilian's aufgefunden ist. Bis jetzt hat man, wie bekannt, nur ein einziges Exemplar dieser Gattung, nämlich das in der Sammlung des Grafen von Fries in Wien befindliche, gekannt [1]); das zweite existirt in der Kupferstich-Sammlung des königl. Museums in Stockholm. Dieses Exemplar ist nicht allein ganz vollständig, auf 31 Folio-Bogen, nebst 5 Bogen Text in xylographischem Druck, es ist hier zugleich von bewunderungswürdiger Erhaltung vorhanden. Auf keinem Blatte ist der geringste Riss, der unbedeutendste Fleck zu entdecken; der mit der grössten Sorgfalt ausgeführte Druck ist so rein und in den meisten Blättern von einer solchen Klarheit, das Papier selbst noch so weiss, die Schwärze so tief und schön, als hätte das Ganze so eben die Presse verlassen. Durch diese wunderbare Conservation von einem für sich allein so schätzbaren Werke Albrecht Dürer's, hier in der ersten, vollständigen und unveränderten Ausgabe, kann das hier erwähnte Prachtexemplar nicht nur zu den grössten Seltenheiten gerechnet werden, es wird zugleich jedem Kunstfreunde zu einer wahren Freude gereichen.

Auf der Rückseite des ersten Blattes steht mit Tinte geschrieben die Jahrzahl 1544 — nebst einer Notiz in deutscher Sprache, dass die Blätter vollständig sind und zusammengefügt werden müssen — also 15 Jahre vor der zweiten Ausgabe von 1559; da die alte Pictur keinen Zweifel über die Echtheit dieser Aufschrift zulässt, scheint hierdurch genügend erwiesen zu sein, dass vollständige Exemplare im Druck erschienen sind vor dem letztgenannten Jahre, vielleicht schon 1515, welche Jahrzahl zweimal im Werke selbst angebracht ist [2]).

Vor ungefähr hundert Jahren scheint das Exemplar in den Besitz der königl. Sammlung gekommen zu sein, wahrscheinlich, ohne dass man damals den hohen Werth dieses Kunstschatzes kannte, vielleicht auch nicht einmal gewusst hat, dass es ein Werk Albrecht Dürer's war, da, wie bekannt, auf keinem Blatte sein gewöhnliches Monogramm zu finden ist. In braunem Leder gebunden, mit der Ordnungsnummer auf dem Rücken versehen, unter anderen unbedeutenderen Werken architekto-

1) Siehe Heller über Albrecht Dürer, Bd 2 S. 713.

2) a. a. O. S 713.

nischen und dekorativen Inhalts ganz anspruchlos versteckt, aus den Händen des einen zum andern der verschiedenen Conservatoren des Museums bei mehreren Inventirungen beachtungslos übergegangen, ist es so ein Jahrhundert lang stehen geblieben, bis die Wissbegierde eines schwedischen Kunstliebhabers, der neulich diese in Vergessenheit gerathenen Fächer der Sammlung zu untersuchen sich vornahm, die erfreuliche Entdeckung veranlasste und somit diesen verborgenen Schatz ans Tageslicht brachte. — Auf der einen Seite des ledernen Bandes steht in Gold gedruckt: „Carl Gustaf Tessin". Der Graf Tessin, in seiner Zeit als ein berühmter Kunstfreund bekannt, war zuerst Gouverneur des schwedischen Kronprinzen, des nachherigen Königs Gustav III., wurde später (1739—41) als Gesandter bei dem französischen Hofe angestellt, wo er in Paris eine sehr bedeutende Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen sich zu erwerben wusste, die letzteren meistens aus der berühmten Sammlung des Marquis de Crozat, welche um dieselbe Zeit in Paris versteigert wurde. Ob der Graf das hier erwähnte Exemplar der Dürer'schen Ehrenpforte aus Paris mitgebracht, oder ob er es anderswo, früher oder später erhalten hat, lässt sich jetzt nicht mehr ermitteln; da nachher der grösste Theil der Sammlung des Grafen Tessin in Besitz des königl. Museums durch Ankauf übergegangen ist, war die Ehrenpforte wahrscheinlich mit dabei.

Aus derselben Sammlung ist zugleich ein anderes Werk von beinahe eben so grosser Seltenheit in das schwedische Museum gekommen: der „Triumph" von Hans Burgkmair, wovon sich ebendaselbst zwei Exemplare befinden, das eine aus 76, das andere aus 40 Blättern bestehend, das letztere leider colorirt, aber von trefflicher Conservation, die Colorirung mit grösster Sorgfalt ausgeführt und in schönen Farben mit Gold belegt, vielleicht nach dem in der kaiserl. Bibliothek in Wien befindlichen, auf Pergament gemalten Exemplare, welches jedoch der Referent nicht gesehen hat. Basan, in seinem Catalog über die Sammlung Mariette's, hat schon das hier besprochene Exemplar erwähnt, wie auch Bartsch in seinem *Peintre Graveur* Vol. 7 pag. 234 angegeben hat.

Stockholm. **Graf Axel Bielke.**

Kunstwerke des Mittelalters in Osnabrück.

Von **W. Lübke.**

I.

(Schluss.)

Das Pfeilersystem des Langhauses ist zwar ein ausgebildet romanisches, weicht aber in der Gliederung von den in jener Zeit üblichen Zusammensetzungen in wesentlichen Punkten ab. Charakteristisch ist nämlich, dass eine Menge von Pilasterecken auf einander folgen, während der Gebrauch der Säulen dagegen beschränkt erscheint. Nur nach der inneren Pfeilerseite ist eine kräftige Halbsäule vorgelegt, deren Rundung als Wulst auch den Arkadenbogen begleitet; sodann sind schlanke Ecksäulchen als Träger sowohl der Kreuzrippen, des Mittelschiffes als auch des Seitenschiffes angeordnet. Von den Pilasterecken aber geht eine Vorlage des Arkadenbogens aus, sodann noch ein grosser Rundbogen, der je zwei der spitzbogigen Arkaden umfasst. Diese selten gefundene Anordnung belebt in schöner, organischer Weise die sonst etwas monotone Fläche der Oberwand. Durch alle diese Vorlagen haben aber die Pfeiler eine Stärke bekommen, die besonders bei den zugleich als Träger der Mittelschiffgewölbe fungirenden fast der Breite des Seitenschiffes gleichkommt und dem Baue den Charakter der Strenge und Herbigkeit aufdrückt, zugleich freilich der Längenperspective zu Statten kommt, indem das Auge an den reich gegliederten Pfeilermassen, durch keine weiten Zwischenräume gehemmt, leicht vorwärts dringt, bis es einen Augenblick von der weiten, hohen Kuppel der Kreuzung gefesselt wird und dann im hohen Chor den Endpunkt der Bewegung erreicht.

Auffallend ist, dass die drei Gewölbe des Langhauses ebenfalls Kuppeln sind, die jedoch durch vorgelegte Verzierungs-Kreuzrippen, wie oft in Westfalen geschieht, den Anschein von Kreuzgewölben gewinnen. Jede obere Schildwand schliesst zwei Fenster ein, die gleich den übrigen Fenster- und Thüröffnungen noch rundbogig geschlossen sind. Die Seitenschiffe dagegen, die durch Kreuzgewölbe mit rundstabigen Rippen und kräftigen Quergurten bedeckt werden, haben in jeder Schildwand ein Fenster. Die Steigung, die zum hohen Chore führt, besteht aus zehn Stufen und lässt das ehemalige Vorhandensein einer Krypta vermuthen. Dass das mittlere Quadrat des Kreuzschiffes zum Chore gehörte, erkennt man aus den niedrigen steinernen Balustraden, welche dasselbe von den Seitenarmen sondern. An der Aussenseite haben diese Brüstungsmauern eine Reihe von Säulchen mit sehr reich und zierlich gearbeiteten Kapitälen im Style spätromanischer Zeit. Leider ist dies der einzige Rest alter Skulptur im Domo, der indess einen Schluss gestattet auf die Behandlung der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ganz mit Stuck in Rococoformen überzogenen Kapitäle des übrigen Baues. Dies Schicksal theilt der Osnabrücker Dom mit dem Hildesheimischen. Nur die Pfeilerbasen sind unangetastet geblieben. Sie bestehen aus den Elementen einer breitgedrückten, tiefausgekehlten attischen Basis, die mit Eckblättern versehen ist und noch mehrere andre Gliederungen unter sich hat.

Die Durchführung des Chores und Kreuzschiffes unterscheidet sich in manchen Punkten von der Behandlung des Langhauses derart, dass man die östlichen Theile als die zuletzt umgebauten zu betrachten geneigt ist. Zunächst sind alle Formen schlanker, aufstrebender, was auch mit der grösseren Höhe der Gewölbe zusammenstimmt. Die Pilasterecken des Chores haben eine feine Einkerbung, die Gewölbträger bestehen aus gebündelten Säulen (nur im nördlichen Kreuzflügel sind es einfache Ecksäulen), die Fenster der Chorwände sind weit schlanker, wenngleich noch rundbogig, und das mittlere der zu je drei gruppirten ist beträchtlich höher; die Säulchen und Rundstäbe, welche dieselben umfassen, haben jene Ringe im Scheitel, welche ein Zeichen später Uebergangszeit sind; die Gewölbe selbst sind achttheilig, indem vom Schlusssteine noch vier Rippen ausgehen, die jede Kappe halbiren; endlich haben die Rippen des Chores und der Vierung jene schildartigen Verzierungen der Uebergangszeit. Auch das muss hier erwähnt werden, dass der Chor quadratisch schliesst, wie in Westfalen fast alle Bauwerke dieser Periode. Die Wände des Chores sind unten durch Arkaden belebt, welche auf Wandsäulen ruhen, oben durch eine Galerie durchbrochen in der Art, wie man im Chore des Doms zu Münster und zu Minden und an vielen andern Orten findet. Dies sind Zeichen von einem Streben nach leichteren, schlankeren Verhältnissen. In spätgothischer Zeit hat gerade die östliche Partie des Gebäudes vielfache Umgestaltungen erfahren. Die hauptsächlichsten bestanden darin, dass man den Giebelwänden des Kreuzschiffes ein grosses Spitzbogenfenster gab, die Seitenapsiden abriss und dem Chor einen Umgang sammt Kapellen anfügte, wodurch wohl die Grösse, nicht aber die Würde des Baues vermehrt wurde.

Gehen wir nun zur Betrachtung des Aeusseren über, so wird es zunächst von Interesse sein, das verschiedene Alter der einzelnen Bautheile mit neuen Beweisen zu erhärten. Der wichtigste muss aus der Art geschöpft werden, wie der westliche Thurmbau mit dem Langhause zusammenhängt. Da springt

denn gleich in die Augen, dass die westliche Façade auf einen etwas schmaleren Schiffbau berechnet ist, und in der That hat sich an der Nordseite der dem Thurme angränzende Theil der alten Umfassungsmauer erhalten. Sie ist einfach die Fortsetzung der Thurmmauer, rückt aber alsbald um $3\frac{1}{2}$ Fuss heraus, so dass kein Zweifel an der Richtigkeit der oben ausgesprochenen Vermuthung mehr walten kann. Ich mache beiläufig darauf aufmerksam, dass ein ganz ähnliches Verhältniss am Paderborner Dom stattfindet. Die ganze Behandlung der verschiedenen Theile stimmt mit der Thatsache eines späteren Umbaues überein. Das alte Seitenschiff, wie es offenbar schmaler war, scheint auch niedriger gewesen zu sein als das jetzige: daher das Höherführen des alten Mauerwerks, das sich von dem Zusatze wesentlich unterscheidet. Ferner ist der alte Mauertheil schmucklos, während die neueren eine ausgedehnte, schön und reich, wenngleich etwas schwer gegliederte Detaillirung zeigen. Diese besteht zunächst in kräftig profilirten Lisenen, welche aus einem Sockel aufsteigen. Hier müssen wir es als besonders lobenswerth bezeichnen, dass die verschiedene Stärke der Lisenen durchaus der der inneren Schiffpfeiler entspricht, so dass die umfangreicheren Träger der Mittelschiffgewölbe auch die kräftigere Lisene als Begleiterin haben. So wird auf streng constructive Weise das Innere bereits am Aeusseren vorgedeutet. Jedes der also gebildeten Felder wird durch eine in kaum merklichem Spitzbogen gewölbte Mauerblende eingerahmt und ausserdem gegen das Dach durch einen Rundbogenfries geschlossen. Der westlichste Theil, wo ein altes, jetzt vermauertes Portal liegt, hat an allen diesen Gliederungen reichen Skulpturschmuck von Würfelornamenten, Palmetten u. dgl.

Während dasselbe System der Mauergliederung auch am Kreuzschiffe sich bemerklich macht, zeigt die obere Mauer des Mittelschiffes eine etwas verschiedene Behandlung, die indess ähnlicher Elemente sich bedient. Die Fenster, die paarweise zusammengeordnet sind, haben als Einfassung Säulchen mit zierlichen Kapitälen, aus denen Rundstäbe sich aufschwingen. Da nun hier die Lisenen den Abstand der Mittelschiffgewölbe inne halten und zwischen ihnen und den gruppirten Fenstern noch breite Mauerflächen übrigblieben, so hat man diese durch Blendfenster ausgefüllt, so dass der obere Theil des Baues in besonders reicher und edler Weise organisch belebt erscheint. Das Ganze krönt auch hier ein Bogenfries. Minder elegant ist die dem Kreuzgange zugekehrte Südseite behandelt; dass die Nordseite die bevorzugte war, verdankt sie ihrer Lage. Der südliche Kreuzflügel hat zwei grosse Radfenster, und ein ähnliches liegt über dem westlichen, in gothischer Zeit umgebauten Portale. Die Thürme haben vielfache Umgestaltung erlitten. Der achteckige Thurm auf der Kreuzung, der aus einem leichten, porösen, in der Gegend am Silberberg gefundenen Steine gebaut ist, hat eine Erhöhung mit acht Giebeldreiecken erhalten, deren Verzierungen den Stempel der Uebergangszeit tragen. Aus derselben Zeit mag die Erhöhung des kleineren (nördlichen) der beiden Westthürme datiren, sofern der spitzbogige Bekrönungsfries hinreichende Gewähr hierfür bietet. Die abscheuliche Umgestaltung des südwestlichen Thurmes, die den sonst so imponirenden, ebenmässigen Charakter des Baues nicht wenig beeinträchtigt, mag spätgothischer Zeit angehören. Beachtenswerth ist, dass dieser Thurm, gleich den Erhöhungen der anderen Thürme aus einem ziemlich feinen, grünlichen (Lüstringer) Sandsteine errichtet ist, während der Kern des Baues — Langhaus, Kreuzschiff und älterer Westthurm — aus einem röthlichen, grobkörnigen, kiesartigen bei Iburg vorkommenden Steine besteht. Das neue Lüstringer Material scheint gegen Ende der Uebergangsperiode in Aufnahme gekommen zu sein und bleibt in der Folgezeit ausschliesslich in Anwendung.

Ich habe noch der südlich gelegenen, sehr schönen und geräumigen Sakristei zu erwähnen, deren vier Kreuzgewölbe auf einer kräftigen romanischen Bündelsäule zusammentreffen. Das Kapitäl der Säule, zwar vielfach überweisst, scheint eben so reich als schön gearbeitet.

Sehr ausgedehnte Kreuzgänge schliessen sich in drei Flügeln an den südlichen Theil der Kathedrale. Der östliche, ans Kreuzschiff stossende Theil ist der ältere: rundbogige Kreuzgewölbe ohne Quergurten setzen auf einfachen Konsolen auf; die kleinen Säulchen, welche die Durchsicht nach dem Garten vermitteln, haben schlichte kubische Kapitäle und werden durch Rundbögen verbunden. Dieser Theil wird also der ersten Hälfte des XII. Jahrh. angehören. Die beiden anderen Flügel werden mit dem Umbaue der Kirche gleichzeitig sein, also um 1200 fallen. Sie haben an den Schildbögen und den Verbindungen der Säulchen den frühen Spitzbogen, die Gewölbe werden durch Quergurte getrennt, die auf zierlicheren Konsolen ruhen, und die Kapitäle der Säulchen zeigen die Glockenform der Uebergangszeit.

Plastik.

Portrait-Medaillon Kaulbach's. Von Bernhard Afinger. 5 Zoll Durchmesser. Preis: in Bronze 3 Fr.d'or. In Elfenbeinmasse mit Holzrahmen 2 Thlr. In Gips 15 Sgr.

Auf eine meisterhafte Art hat der geschickte Künstler in Form und Ausdruck den interessanten Kopf des berühmten Malers wiederzugeben verstanden. Es war dies bei der Beweglichkeit des Ausdrucks, der den tiefsten, ja schmerzvollen Ernst, den lustigsten Humor und Reinecke-Ironie nacheinander abzuspiegeln im Stande ist, keine geringe Aufgabe. Afinger aber hat mit sicherem Auge und kundiger Hand diejenigen Linien und Formen aufgefasst, welche das Genie gezeichnet und modellirt hat und so in dem Kopfe einen Abglanz dessen gegeben, was auch in den Werken des Künstlers ewig sein wird. Das Relief bildet in Grösse und Richtung des Gesichts ein vortreffliches Gegenstück zu dem, welches den Meister Rauch vorstellt und womit Afinger im vorigen Jahre die Verehrer und Kunstfreunde erfreute. An dem guten Gelingen der Bronzegüsse hat, wie wir vernehmen, der Ciseleur August Mertens einen anerkennungswerthen Antheil. Wir erwähnen dies um so lieber, als dieser geschickte und bescheidene Mann neben einem schönen bildnerischen Talent, das er in Rom, Wien und Paris zu fördern suchte, auch das seltene Talent besitzt, mit Fleiss und Hingabe und mit Achtung vor der Originalität das Kunstwerk des Andern zu erfassen und zur Erscheinung zu helfen.

F. E.

Lithographie.

Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Joseph Heinemann inv.; V. Schertle lith. Verlag und Eigenthum von V. Schertle in Frankfurt a. M.

Eine weibliche Gestalt, zart und edel, langgewandet, barfüssig, das Haar mit einem Schleier bedeckt, liegt schlafend, gegen ein Felsstück gelehnt, das Haupt ein wenig zurückgewandt. In den Armen, mit ineinander gefalteten Händen, hält sie ein schlafendes Kindchen, dessen Unterkörper in ein Zeugstück gewickelt ist. Ihr zur Seite, auf den linken Arm sich aufstützend, sitzt eine gleichfalls langgewandete Flügelgestalt, die liebevoll auf die schlafende Frau blickt und mit der Rechten einen Palmzweig über ihrem Gesichte hält, sie damit gegen die

Sonne beschattend. Hinter dem Felsstück, an dessen Seite einiges Reisegeräth liegt und wo es nach einem Gewässer hinabgeht, ist ein bärtiger Mann beschäftigt, einen Esel zur Tränke zu führen. In der Ferne eine Feldhügel-Landschaft im Charakter des nicht zu tiefen europäischen Südens. In den Ecken des Vorgrundes Distelstauden, die eine neben dem nackten Fusse der schlafenden Frau.

Wir haben es nicht nöthig, auf die im leisesten Tone gedruckte Unterschrift dieses Blattes zu blicken, um sofort den Inhalt der Darstellung zu erkennen. Es sind die Gestalten der heiligen Tradition, wie sie frommer Sinn früherer und neuerer Kunst ausgeprägt hat; es ist ein Moment der Ruhe auf jener Flucht, die sie zur Rettung des von blutigen Schergen verfolgten Kindchens unternahmen. Wir kennen diese Gestalten aus vielen sinnigen Kunstschöpfungen; der Zeichner des vorliegenden Blattes hat sie mit Liebe wiedergegeben, hat zugleich einen Moment gefunden, dessen glückliche Originalität — innerhalb der vorgezeichneten Richtung — uns anzieht und dessen schön durchgehaltene Stimmung unser Gemüth rührt. Wollten wir freilich einmal die künstlerische Tradition vergessen oder, umgekehrt, nach ihrer Berechtigung zur fortwirkenden Wiederkehr fragen; wollten wir uns den ganzen Charakter jener Zeit, wie wir ihn heute zur Genüge kennen, die Zustände einer flüchtenden Familie jener Zeit im Sande der arabischen Wüste oder an den Ufern des Nils vergegenwärtigen; wollten wir — streng festhaltend an den einfachen Bibelworten oder dasjenige mitberücksichtigend, was ältester Kirchenglaube hinzugefügt, — das geistige neben dem ausschliesslich gemüthlichen Leben dieser Familie mit in Erwägung nehmen, deren heiliges Kindlein eine Welt retten sollte und dessen allmächtiges Wort, nach der Sage, schon auf dieser Flucht die Dattelpalmen beugte, dass sie ihre Früchte den Wandernden hergaben, die Quellen aus den Felsen springen hiess, die Dürstenden zu tränken, die Sykomore öffnete, dass sie sich in der Höhlung des Baumes vor den Verfolgern sicher bergen mochten, — dann würden wir freilich ein andres, fester auf festerem Boden stehendes, zur erhabensten That, wie zum erhabensten Dulden befähigtes Geschlecht vor uns sehen müssen.

Solche Anforderung indess, — der zum Theil zwar schon, und zum Theil in machtvollster Weise, die Kunst des Cinquecento genügt hat, — gehört ihrem ganzen Umfange nach erst der Kunst der Zukunft an. Auf das vorliegende Blatt, wie dasselbe sich einmal giebt, findet sie noch keine Anwendung. Dies hält sich in jener, allerdings beschränkten gemüthlichen Stimmung, aber es giebt dieselbe völlig rein, anspruchslos und in einem klaren Wohllaut der Linien und Formen. Es ist, eben seiner schönen Naivetät halber, eins der gültigsten Beispiele der Richtung, welche es vertritt, und es wäre, bei der Reinheit des Gefühles, welche dasselbe erfüllt, höchst überflüssig, an Kleinigkeiten zu mäkeln, wie z. B. an dem rechten Oberarm des Engels, der sich nicht ganz zur erforderlichen Länge entwickeln will. Dergleichen sieht man kaum, wenn das Gemüth durch die Gesammtwirkung auf so wohlthuende Weise berührt wird.

Das Blatt hat, in entschiedenem Wechselbezuge zu dem, was man seine Seele nennen könnte, den Charakter einer einfachen Zeichnung, bei der der Gewinn einer tieferen und kräftigeren malerischen Wirkung ausserhalb der Absichten des Künstlers lag. Die Composition giebt sich in einfach klaren Linien, mit ebenso einfacher, aber fein durchgefühlter Schattenangabe. Der Arbeit des Lithographen, der dies Alles uns in so klarer, wie schlichter und zugleich bestimmter Weise vorgeführt hat, gebührt entschiedene Anerkennung.

F. Kugler.

Kunstliteratur.

Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung, als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei von Joh. Gottl. von Quandt. Leipzig 1853. b. Rud. Weigel.

Die letzten Monate dieses fast abgelaufenen Jahres waren für Alle, denen die Förderung der Kupferstichkunde nicht gleichgültig ist, günstige und haben erfreuliche Gaben gebracht. Als erste derselben erschien „die erste Abtheilung des Verzeichnisses alter Kupferstiche von Herrn H. Weber in Bonn", die Portraits von und nach A. van Dyck umfassend, durch welche treffliche Arbeit ein in Deutschland bisher vernachlässigter Zweig niederländischer Kunst erwünschteste Beleuchtung gefunden hat. Der Zufall, dass Bartsch der geistvollen Radirungen des A. van Dyck nicht gedacht, schien auf diese Blätter einen Schatten geworfen und manche Sammler für deren Schönheit unempfänglich gemacht zu haben; und wenn auch später Carpenter diese Lücke in etwas ergänzte, so blieb doch, da dort grösstentheils nur die ersten sehr seltenen Abdrücke der Originalradirungen berücksichtigt waren, theils für deren Verschiedenheiten und Zuthaten von andrer Hand, theils für die nach van Dyck's Zeichnung gestochenen Portraits gar Vieles zu ordnen und zu erläutern, was durch Herrn H. Weber aufs Beste jetzt geschehen ist. Eine zweite sehr erwünschte Gabe ist die Monographie über die Kupferstiche des Wenzel Hollar von Herrn Dr. G. Parthey[1]), deren Ausgabe einem lange und von Vielen genährten Wunsche entgegenkommt, und den so seltenen als ungenügenden Vertue endlich überflüssig macht. Die Mannigfaltigkeit der so eigenthümlichen Leistungen von Hollar und die — bis auf einzelne Ausnahmen — mässigen Preise seiner Blätter verschaffen ihm den Eintritt in viele Sammlungen, weshalb auch die dem Verfasser gebührende dankbare Anerkennung eine weitverbreitete sein wird.

An diese Arbeiten schliesst sich nun als dritte Gabe die oben genannte Schrift des Herrn von Quandt, welche schon als kritischer Catalog einer sehr reichen Sammlung, mehr aber noch als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei auf eine vielseitige Theilnahme Anspruch machen darf. Denn obgleich sie zunächst als Verzeichniss jener bedeutenden Sammlung auftritt, so verfolgt sie doch sowohl in der bis S. 36 reichenden Einleitung, als auch in den überall beigegebenen biographischen Uebersichten, in Erläuterungen über den Entwickelungsgang der Kunstschulen und einzelner Künstler, und in Urtheilen und Betrachtungen über hervorragende Erscheinungen gleichzeitig den Zweck, das Kunstleben im Wechsel seiner Phasen vom ästhetischen und vom historischen Standpunkte aus zu beleuchten, wobei für den Herrn Verfasser der erstere in der Regel der überwiegende ist. Die Vereinigung beider Standpunkte stützt sich aber auf die Begründungsweise dieser Sammlung, welche Herr von Quandt selbst unter vieljährigen Kunststudien, bei sinnigen Anschauungen, die das Grösste und Beste umfassten, und von der Verhältnisse Gunst getragen, zu einem seinen Zwecken entsprechendem Ganzen gesammelt hat.

Im Allgemeinen hat dieser Leitfaden denselben Charakter, welchen wir an andern Schriften des Verfassers und an allen Darlegungen seiner Kunstliebe in freudiger Anerkennung zu gewahren gewohnt sind: er ist auf eine geistreiche Weise anregend und von jener Wärme der Theilnahme durchweht, welche in Betrachtungen dieser Art, Lebenskeime zu erwecken vermag. Treffende Bezeichnungen und in den Kern der Sache

1) Wir werden auch auf dieses Buch mit nächstem ausführlicher zurückkommen. D. Red.

eingehende Würdigungen und Erläuterungen wird man an vielen Stellen finden, von denen hier zum Belege nur auf das hingewiesen werde, was S. 15 über Martin Schongauer, S. 198 u. f. über Marc-Anton und seine Schule, ferner über Raphael und die nach demselben gestochenen Blätter in der nach Passavant getroffenen Anordnung gegeben wird. Damit wechseln Besprechungen einzelner wichtigen oder anziehenden Züge, zuweilen auch kühnere Conjekturen ab, wie z. B. die S. 10 ausgesprochene Vermuthung, dass der Metallplattenstich und Abdruck selbst den ältesten Holzschnitten vorangegangen sei. Den vielberegten Kampf über die Primogenitur der Kupferstichkunst in seiner Einleitung erläuternd, neigt sich der Verfasser der Ansicht zu, dass zahlreiche Blätter deutschen Ursprungs weit älter seien, als jener von Zani aufgefundene Abdruck der Pax, und dass vielleicht schon jener Goldschmidt aus Cöln, den (nach Ghiberti) der Herzog von Anjou nach Italien mitbrachte, die Kunst des Kupferstichabdrucks gekannt und geübt habe. Schneller empfiehlt sich die aus innerer Verschiedenheit der von Bartsch zusammengeworfenen Blätter gezogene Vermuthung, dass Nicolo da Modena und der Meister des Monogramms Ni. Ro. nicht als ein und derselbe Künstler zu betrachten sei; dass der Stecher der sogenannten *grande feuille* den Florentinern angehöre; wie auch der Nachweis, dass Pollajuolo dem Maso Finiguerra näher stehe, als Baccio Baldini, u. a. m.

Ueber die Anordnung des Ganzen giebt die voranstehende Inhaltsanzeige eine leichte Uebersicht und S. 36 wird der entscheidendste Eintheilungsgrund für die Epochen der Kunst besprochen. Ueberall wird den Kupferstichen, welche Autographien sind, die erste Stelle eingeräumt, woran sich die auf die Geschichte der Malerei bezüglichen einzelnen Kupferstiche oder Werke anschliessen. Voran steht die deutsche, den Schluss macht die italienische Schule, und somit hat der Verfasser als erfahrener Feldherr seine Kerntruppen auf den Flügeln aufgestellt, den schwächeren Heerestheil in die Mitte nehmend. Malerischen Radirungen ist Hr. von Quandt minder hold, als den Grabstichelblättern der altdeutschen und altitalienischen Schule, in denen die Bedeutsamkeit und Grazie der Zeichnung ihre Triumphe feiert; und deshalb treten auch die Niederländer, deren Eindringen in's Naturleben S. 24 doch so trefflich gewürdigt wird, hier merklich zurück. So findet man von den Originalradirungen eines van Dyck und Rubens, eines Noyts, Naiwjnck, Sachtleoven und Anderer nichts, nur wenig von H. Roos, Du Jardin, Ruisdael, Ostade, v. Laer etc., während dagegen Waterloo und Everdingen fast vollständig sich darbieten. Von Rembrandt sind nur 8 Blätter vorhanden, allerdings Hauptblätter; aber das derselben vorangehende Urtheil wird vielfachen Widerspruch erfahren; und man begreift kaum, wie ein so reichbegabter und erprobter Kunstkenner zu der S. 140 über Rembrandt's Landschaften ausgesprochenen Ansicht habe gelangen und zugleich jene Vorwürfe über dessen schmutzigen Geiz wiederholen können, die der gerechteren kritischen Beleuchtung unserer Zeit haben weichen müssen. — Reichlicher ist Lucas von Leyden bedacht, und die Werke der alten deutschen und italienischen Meister werden durch den Reichthum ihres Inhalts überraschen und erfreuen, von denen einige selbst vollständig oder fast vollständig vertreten sind. Auch von den besten Grabstichelblättern der letzten Jahrhunderte lassen sich nur sehr wenige vermissen, und Hauptmeister, wie z. B. Longhi, Desnoyers u. A. finden eine ebenso gerechte als feinbegründete Schätzung.

Die künftige Bestimmung über diese schöne und reiche Sammlung wird in der Einleitung ausgesprochen, und sie beruht auf der ächt humanen Ansicht, dass der Besitzer von Kunstschätzen sich als Verwahrer eines edlen Gemeingutes zu betrachten habe. Sie soll nach seinem Tode „unter Leitung seines und der Kunst wahren Freundes, des Herrn Rud. Weigel in Leipzig", durch Versteigerung allen Freunden der Kunst dargeboten werden. So können wir nur mit dem Wunsche schliessen, dass dieselbe noch lange des jetzigen Besitzers und seiner Freunde Augenweide bleibe!

Dresden, 27. Dec. 1852. **Dr. W. Ackermann**, Prof.

Zeitung.

Berlin. In Hermann Kretschmer's Werkstatt sahen wir das lebensgrosse Portrait einer jungen englischen Dame, welches er drüben grösstentheils vollendet und hier zur gänzlichen Beendigung mit herüber genommen hat. Das Bild ist ein Beleg für die dort herrschende Geschmacksrichtung und, abgesehen von der tüchtigen Behandlung, auch in dieser Beziehung interessant. Ein langwallendes Kleid von dunkelviolettem Sammt, zu dem der Schmuck von grünen Edelsteinen vortrefflich kleidet, ein rother Hermelinmantel, über den Stuhl geworfen, Marmorsäulen mit schweren Vorhängen, gewählte Blumen in Vasen, daneben schön gebundene Bücher bilden die farbenreiche Umgebung, der der Künstler nach seiner Versicherung schon die greilen Töne der Wirklichkeit überall genommen hatte. Charakteristisch ist auch das volle Haar und der weniger halbgeöffnete, als von Natur halb offne Mund, den man bei Engländerinnen oft, vielleicht durch die Gewohnheit, die wohlgepflegten Zähne nicht zu verbergen, zu finden pflegt. Der Künstler hatte seine Aufgabe, den eigensinnigen Gesetzen eines mit Hartnäckigkeit festgehaltenen Geschmacks eine künstlerische Seite abzugewinnen, mit vielem Geschick gelöst. — Wir erwähnen bei dieser Gelegenheit Kretschmer's Talent für orientalische Genrescenen; jedoch nicht ohne zuvor noch eines andern Portraits gedacht zu haben, das bei der neulichen Besprechung seines Ausstellungscontingents versehentlich unerwähnt blieb: das Bildniss eines sechsjährigen Mädchens (Laura M.) in ganzer Figur. Wir holen dies um so lieber nach, als dies unzweifelhaft des Künstlers anmuthigste Leistung war. Das Kind war im Freien mit Strohhütchen und Blumen in der Hand, in unbefangener Stellung bequem an einen Felsen lehnend, dargestellt, und gab in seiner Naivetät und Frische zugleich ein reizendes Genrebild.

Des Künstlers Studien von seiner Reise in den Orient sind noch keineswegs ausgebeutet; zunächst beschäftigen ihn einige Genrebilder, für die Dubliner Ausstellung, sehr ansprechende Scenen, welche uns den Künstler auffordern lassen, dies Gebiet nicht über das Portraitmalen zu versäumen. Z. B. ein Araber, mit seinem Kameel in der Wüste sein dürftiges Frühstück theilend, dann ein Uebergang über den ausgetretenen Nil mit Eseln, welche in ihrer Wasserscheu eine mit vielem Humor und sehr glücklichem Ausdruck wiedergegebene Scene bieten; dann eine Sklavenjagd, Sklavenverkauf, u. s. w. Alles mit vieler Beobachtung und richtigem Takt für ansprechende Stoffe aufgefasst.

Kunstvereine.

Auszug aus dem Berichte des Kunstvereins-Ausschusses in **Regensburg** im Verwaltungsjahre 1851/52.

(Schluss.)

Zahl der Ausstellungen.

Dank den zahlreichen Zusendungen, war es im verflossenen Vereinsjahre möglich, sechs Ausstellungen zu veranstalten, wovon fünf von 8 bis 14tägiger Dauer, dagegen eine grössere von 4wöchentlicher Dauer vom 18. Jänner bis 15. Februar abgehalten worden sind.

In diesen sechs Ausstellungen kamen zur Schaustellung:

200	Oelgemälde im Werthe von . .	47,179 Fl.
6	Pastellgemälde	833 „
7	Aquarellgemälde	176 „
1	Miniaturgemälde	130 „
3	Porzellangemälde	166 „
1	Gemälde in Wachsfarben . . .	44 „

1	Photographie	11 Fl.
1	Zeichnung in Tuschmanier	60 „
1	Bleistiftzeichnung	100 „
3	Werke der Plastik	168 „
5	Kupferstiche ohne Werthangabe	—
2	Galvanographien	8 „
1	Stahlstich	3 „
1	illuminirte Lithographie	4 „
1	literarisches Werk	11 „

in Summa 234 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 48,893 Fl. worunter natürlich die Bilder der Münchner Ausstellung als die werthvollsten, — wenigstens nach schriftlicher Angabe, — zu betrachten waren, von denen aber auch viele wirklich hohen künstlerischen Werth hatten.

Erfreulich war es jedenfalls Bilder aus allen Weltgegenden, aus Paris, Versailles, Brüssel, Antwerpen, Haag, Rotterdam und Amsterdam, ebenso, wie aus: Berlin, Wien, Chur, Stuttgart, Baden-Baden, Frankfurt und München etc. zu sehen und die Fortschritte der Kunst allüberall beurtheilen zu können, noch erfreulicher aber dürfte sein, dass unser Verein auch den Künstlern mehr bekannt geworden, und sie auch später wieder zu Sendungen veranlassen möchte. — Dagegen müssen wir wiederholt berühren, dass die statutenmässige Zahl von zwölf Ausstellungen bei kleineren Vereinen, wie der unserige, ohne grössere Verbindung und Mittel sich durchaus nicht erreichen lässt, und dass, in Ermangelung einer, aber wieder nur bei reicheren Mitteln, — möglichen permanenten Ausstellung, wie bisher, lediglich dahin getrachtet werden dürfte, so viele Ausstellungen zu veranstalten, als nach Maassgabe der Zusendungen und der Vereinsmittel möglich sind. Wir müssen zugleich noch darauf ergebenst aufmerksam machen, dass permanente Ausstellungen bei kleineren Vereinen sich nur dann leichter ermöglichen lassen, wenn sie durch eine bestimmte Zahl von Künstlern in loco unterstützt werden können, dass aber selbst bei grösseren Vereinen, wie z. B. in München, nicht selten Fälle der Ebbe in den Ausstellungen vorkommen und nicht ganz zu beseitigen sind.

Die kleineren Vereine, namentlich die meisten nord-, ost- und westdeutschen Vereine, die unter sich zu jährlichen Ausstellungen verbunden sind, haben jährlich nur **eine** einzige, vier Wochen dauernde grosse Ausstellung, ja es gibt noch grössere Orte, wie z. B. Leipzig, **wo nur alle 2 Jahre eine** grössere Ausstellung seither stattgefunden hat.

Die Zahl der Ausstellungen ist ein Hauptpunkt der Erwägung für alle Vereine, und er wird bei einer Revision der Statuten auch vorzugsweise zu berücksichtigen sein.

Ankäufe zur Verloosung.

Der jährliche Ankauf der Bilder zur Verloosung geht Hand in Hand mit den Ausstellungen, und ist wesentlich durch deren Zahl und Grösse resp. durch die mehr oder weniger zahlreichen Zusendungen zu denselben bedingt, indem bei zahlreichen Zusendungen, einerseits eine grössere Auswahl von Bildern zum Ankaufe geboten wird, andrerseits aber die Transportkosten erhöht und die Mittel zu den Ankäufen beschränkt werden, so dass also, — natürlich immer die dermaligen Mittel des Vereins im Auge haltend, — bei öfteren und vielen Ausstellungen weniger mehr Ankäufe stattfinden können.

Demgemäss wurden von den ausgestellten Bildern des verflossenen Jahres, deren Transportkosten nach Zahl und Grösse bedeutende Auslagen erforderten:

9	Oelgemälde im Preise von	661 Fl.	— Kr.
1	Porzellangemälde	44 „	— „
78	Galvanographien	88 „	12 „
20	Stahlstiche	20 „	— „
3	Lithographien	3 „	36 „
somit 101	Nebengewinnste	111 „	48 „

im Ganzen also 111 Gewinnste im Preise von 816 Fl. 48 Kr. zur Verloosung angekauft, so dass also von den an diesen theilnehmenden 345 Mitgliedern und 101 Aktionairen in Summa 446 Nummern des Jahres 1851/52 nahe der vierte Theil auf Gewinn rechnen kann.

Die Ankaufssumme der Hauptgewinnste steht gegen das Etatspostulat von: 800 Fl. — um 95 Fl. zurück, während die Ankaufssumme der Nebengewinnste das Etatspostulat von: 100 Fl. — um 11 Fl. 48 Kr. übersteigt. Nachdem es nicht möglich, grössere Bilder-Ankäufe zu machen, glaubten wir auch heuer wieder dahin trachten zu müssen, durch eine grössere Zahl passender Nebengewinnste nicht nur den Ausfall weiterer Bilder, sondern namentlich auch den eines Vereinsblattes für alle Mitglieder zu decken.

Die Anschaffung eines jährlichen Vereinsblattes wird bei den dermaligen Mitteln sich nie erreichen lassen, wohl aber wird es möglich werden, die Zahl der Nebengewinnste successive zu vermehren, wenn — wie bereits heuer mit Erfolg versucht worden, — dahin gestrebt wird, durch die Anschaffung von Exemplaren anderer Vereinsblätter nicht nur billige, sondern auch gediegene und werthvolle Blätter zu erlangen.

Endlich haben wir hier, mit Beziehung auf unsere Verbindung mit dem Kunstvereine in Würzburg noch besonders hervorzuheben, dass von den uns zu gemeinschaftlichen Ausstellungen zugesendeten Gemälden:

von hiesigen Privaten:	6 Bilder im Preise von	218 Fl.
vom Kunstvereine in Würzburg	6 Bilder	1160 „
von Privaten dortselbst aber	25 Bilder	3529 „
sonach mit unsern	10 Bildern	705 „
im Ganzen	47 Gemälde im Preise von	5612 Fl.

angekauft worden sind, so dass also die Herren Künstler alle Ursache haben, mit diesem Resultate zufrieden zu sein und aufs Neue bewogen werden dürften, unsere Ausstellungen mit reichen Zusendungen zu versehen.

Die Rechnung pro 1851/52 schliesst ab:

mit einer Einnahme von	1940 Fl.	39 Kr.
und einer Ausgabe von	1848 „	25 „
sohin mit einem Activ-Reste für 1852/53 von	92 Fl.	14 Kr.

Aus dem Vorjahre war ein Activ-Rest von 227 Fl. 16 Kr. übergegangen, so dass nach dessen Abzug die reine Einnahme nur mehr 1713 Fl. 23 Kr. beträgt.

Diese wirkliche Einnahme übersteigt die etatirte zu

1292 Fl.	— Kr.
um 421 Fl.	23 Kr.

was lediglich in dem Zuwachse von: 124 neuen Mitgliedern, theils aber auch in der grösseren Zeichnung von Aktien Grund findet, indem diese Zeichnung: 101 Aktien entziffert, während nur 90 dergleichen etatirt sind. Erscheint dieser Mitglieder-Zuwachs, von denen jedoch nur 345 mit dem ganzen Jahresbetrage an der Verloosung Theil nehmen, einerseits sehr erfreulich, so erscheint die Aktien-Zeichnung immerhin noch sehr gering, indem die Zahl derselben kaum den vierten Theil der Mitgliederzahl erreicht, bei der Gründung des Vereins, sowie seither, mit Rücksicht auf die geringe Ziffer des jährlichen Beitrages, auf eine weit zahlreichere Theilnahme aber gerechnet werden musste.

Die wirkliche Ausgabe von: 1848 Fl. 26 Kr. hat das Etatspostulat von 1349 Fl. 16 Kr. um: 499 Fl. 10 Kr. überschritten, wurde aber durch die Mehr-Einnahme wieder vollkommen gedeckt.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 3. Sonnabend, den 15. Januar. 1853.

Die sonntäglichen Ausstellungen in der Kunsthalle zu Bremen.

Historie: **Steinbrück. Volckhardt.** — Historisches Genre: **A. Northen. Wittkamp.** — Genre: **Camphausen. Houze. Canta. H. Ritter. Wieschebrink. Hoegg. Geselschap. v. d. Emde. Pläschke.**

Da das Einzige, was ausser dem Stimmrechte in den Generalversammlungen den Mitgliedern des Bremer Kunstvereins (deren Zahl sich gegenwärtig über 700 beläuft) für ihren jährlichen Beitrag von 1 Friedrichsd'or geboten wird, die kleinen sonntäglichen Ausstellungen sind, so ist es begreiflich, dass von Seiten der Direction viel geschieht, um denselben durch Herbeischaffung neuer Bilder oder Sculpturen, sei es unmittelbar aus dem Atelier der Künstler, oder aus anderen Ausstellungen, oder aus hiesigem Privatbesitze Reiz und Interesse zu gewähren. Auf diese Weise haben die letzten Winter dem Publikum, das wenigstens durch zahlreichen, sich auch über die Gränzen der Mitgliedschaft weit hinaus erstreckenden Besuch die Bemühungen der Direction vergilt, bereits eine ansehnliche Zahl von Kunstschöpfungen und darunter einige von hervorragender Bedeutung vorgeführt, ja es scheint, als wenn, mit Ausnahme der den grösseren Ausstellungen vorangehenden Monate, jeder Winter seinen Vorgänger zu übertreffen sucht. So hat uns die erste Hälfte des diesmaligen, neben einigen bemerkenswerthen historischen Bildern, die uns nach dem Schluss der Berliner Ausstellung zugesandt wurden, vorzugsweise im Gebiete des Genre und der Landschaft bedacht.

Ausser der bereits in Berlin (vgl. Vischer-Jahrg. No. 39) ausgestellt gewesenen „Episode aus der Zerstörung Magdeburgs" von **Eduard Steinbrück**, einem Bilde, dessen grosse Schönheiten wir sowohl in der ganzen Composition, als namentlich in Gruppirung, Haltung und Ausdruck der sechs Jungfrauen anerkennen, dessen einzelne Schwächen aber, z. B. die Verzeichnung beider Beine des vordersten Mädchens mit gelbem Gewande, und Unerklärlichkeiten, z. B. die halb ideale, der damaligen Zeit wenig angemessene Bekleidung der Mädchen, uns nicht entgangen sind, — hatte das historische Fach nur ein bedeutendes Werk aufzuweisen, nämlich **Volckhardt's** „Scene aus dem Bauernkriege 1525", in welcher nach der Erstürmung der Festung Weinsberg am sogenannten blutigen Ostertage die Vertheidiger der Stadt von den Bauern in die Spiesse gestürzt werden und die Gemahlin des Anführers der Ritter, die Gräfin Helfenstein, eine natürliche Tochter des Kaisers Maximilian, den Bauernanführer Jacob Rohrbach um das Leben ihres Gatten anfleht. Beide erscheinen im vollen Profil. Mit dem Knäblein auf dem Arme ist sie vor ihm hingesunken und ergreift in ihrem Jammer seine Kniee. Man sieht an der Bewegung und am Ausdrucke Rohrbach's, der auf die im Mittelgrunde bereits vor sich gehende Execution hochmüthig hindeutet, dass ihre Bitten vergeblich sind. Hinter ihr steht der über die Demüthigung seiner Gemahlin erzürnte Graf; er ist bemüht, seine Bande zu zerreissen, wird aber von zweien der Aufständischen fortgezogen, in denen der Künstler seiner eigenen Angabe nach einerseits die gemeine Mordlust, andererseits den religiösen Fanatismus zu charakterisiren suchte. Denn der Eine ist zwar ein roher, wilder Mensch, mit einer blutbefleckten Binde um den Kopf, doch trägt er unsers Erachtens den Charakter der Mordlust in den Gesichtszügen weniger zur Schau, als er müsste. In dem Anderen erblicken wir einen auch nicht hinlänglich ausdrucksvollen Geistlichen, mit der bezeichnenden Fahne, — eine Sonne mit Dreschflegel und Mistgabel, darunter ein Bundschuh. Hinter den ebenfalls im Profil dargestellten Grafen weiter rechts sehen wir dessen Pfeifer, Melchior Nonnenmacher, der höhnend hinter ihm tanzt, in Miene und Bewegung aber auf seinen Herrn keineswegs hindeutet. Dann macht rechts den Schluss die sogenannte schwarze Hofmännin, jene fanatische Hexe, die bald darauf dem todten Grafen noch das Messer in den Leib stösst; während, gleichsam als Gegengewicht gegen den Pfeifer, hinter dem Bauernanführer die Kammerfrau der Gräfin kniet. Das sind die Figuren der Hauptgruppe im Vordergrunde, wo wir, etwas getrennt von den anderen, ganz links noch eine knieende männliche Gestalt finden, welche die der Gräfin geraubten Schmucksachen habgierig mustert und zusammenpackt. Im Mittelgrunde rechts geht der Weg eine kleine Anhöhe hinauf zum Thor der Festung, während sich links im Mittelgrunde das Städtchen Weinsberg zeigt, vor dem in blaunebliger Ferne die Scene der Execution stattfindet. — So sehr

wir auch in den Hauptfiguren der Gruppe des Vordergrundes, der sich unter mehreren anderen noch eine ältliche Gestalt mit weissem Barte anreiht, welche ziemlich kaltblütig die Lanze gegen das Kind auf dem Arme der Gräfin zuckt, die im Ganzen gelungene Individualisirung anerkennen, so wenig befriedigt uns in der Composition die Ton- und Luftperspective. Was nämlich, der materiellen Composition nach, Mittelgrund sein sollte, wir meinen vor Allem links die Executionsscene und rechts die Menschengruppe vor dem Thore der Festung, ist in der Behandlung der Figuren und des Farbentons offenbar schon Hintergrund geworden; was aber, der Gruppirung nach, noch zum Vordergrunde gehören müsste, weil es sich räumlich unmittelbar an denselben anschliesst, ist bereits als Mittelgrund behandelt, z. B. der die Lanze auf das Knäblein zuckende Alte, der ausserdem in seiner Haltung steif und im Ausdruck etwas nichtssagend ist; ebenso rechts die alte Hexe. Dadurch hat freilich das Bild eine bedeutende Tiefe, aber auf Kosten des verletzten Scheines der Wirklichkeit erlangt. Im Colorit hat der Künstler, wie es der Gegenstand mit sich brachte, Einfachheit vorherrschen lassen und alle Effecte vermieden; doch hätte er sich in der Farbenzusammenstellung, die an manchen Stellen unschön ist, wohl einer grösseren Sorgfalt befleissigen können. Die Zeichnung ist, abgesehen von dem bemerkten compositionellen Fehler, correct, entbehrt aber noch der nöthigen Freiheit und Leichtigkeit in der Bewegung der einzelnen Gestalten, z. B. ist die Stellung des Grafen theatralisch steif. Es fehlt daher den Figuren, trotz jener gelungenen Individualisirung, an dem wahren geistigen Leben und dadurch auch der Gesammtheit der Darstellung an geistiger Wärme. Das Eckige und Harte, was wir an früheren Bildern Volckhardt's im höheren Grade zu bemerken Gelegenheit hatten, ist auch hier noch nicht ganz verschwunden und zeigt sich z. B. noch in der Gewandung der Gräfin und ihrem auf den Rücken herabwallenden goldnen Haare.

Den Uebergang zu einem anderen Gebiete der Malerei machen wir mit einigen dem historischen Genre angehörenden Bildern. A. Northen in Düsseldorf sandte eine Scene „Spanischer Guerrillas mit gefangenen Franzosen“, die, höchst einfach in der Composition, wenigstens in der Ausführung der Hauptgruppen des Künstlers bekanntes Talent in Darstellung kleinerer Reiter- und Schlachtscenen bekundet. Die in verhältnissmässig engen Rahmen eingefasste Scene zeigt einen steilen, sich krümmenden Gebirgsweg, auf welchem drei dieser Volkskrieger einen gefangenen, sich sträubenden französischen Offizier hinaufführen. Die Hände sind ihm auf den Rücken gebunden; einer jener Krieger packt ihn bei den Haaren. Links im Vordergrunde steht an der Biegung des Gebirgspfades ein Mönch mit der Flinte in der Hand, der der Scene mit Wohlgefallen zusieht und ihnen zuzuwinken scheint: „Nur hinauf mit ihm!“ Im Vordergrunde rechts sind zwei Mädchen um einen offenbar von jenem französischen Offizier verwundeten Spanier beschäftigt. Einige andere Franzosen werden weiter oben von Guerrillas hinaufgeführt, während dagegen im Mittelgrunde den Felsenpfad hinab noch gekämpft wird. Wenn der Künstler mit seinem Talent in der Darstellung solcher Kriegsscenen, wenigstens in diesem Bilde, grösseren Fleiss auf die Details verwendet hätte, so würden die Figuren alles Lob verdienen. In der offenbar als Nebensache behandelten Landschaft sind die Felsen, auf welchen sich der Weg zu einer Höhe hinaufzieht, deren Spitze man nicht sieht, in der Färbung matt und flach behandelt, und machen dadurch keinen vortheilhaften Eindruck, dass sie allzu sehr in den Vordergrund drängen, wodurch das Ganze eine unangenehme Flachheit erhält.

Wittkamp in Antwerpen, dessen grösseres Bild „der sterbende Hugo Grotius“ hier im Frühling v. J. seine bleibende Stätte fand, führte uns in ziemlich kleinen Dimensionen „Johannes Parricida“ vor, wie er an der Hand eines Bauermädchens in Schnee und Sturm über die Alpen wandert. Aengstlich, aber mit hellem Auge, schaut sich der als Mönch gekleidete Herzog um, verfolgt von den Furien des Gewissens. Man sieht in ihm den Mann von hoher Abkunft, aber man ahnt auch die schwere Schuld, die auf ihm lastet. So trefflich wir die Technik des übrigen Bildes, namentlich in den beiden Figuren, finden, so müssen wir doch über den trocknen, kreidigen, sculpturartig aufgetragenen Schnee des Vordergrundes, im Gegensatz zu den übrigen Schneepartieen, deren Färbung das eintretende Thauwetter verräth, unsere Missbilligung aussprechen.

Unter den Genrebildern, deren Inhalt, als der Historie am nächsten verwandt, einen epischen, sei's ernsten, sei's humoristischen Charakter an sich trägt, trat uns zunächst Camphausen's „nächtliche Flucht“ entgegen, die uns einen rasch dahinfahrenden Wagen zeigt, in welchem ein vornehmes Braut- oder Ehepaar sitzt. Beide schauen ängstlich hervor hinter den Vorhängen, welche von dem den Wagen bedeckenden Baldachin herabhangen. Zu beiden Seiten des Gespanns und hinter demselben erblickt man sechs mit Fackeln versehene Reiter, die dem fliehenden Paare das Geleit geben. Sämmtliche Gestalten sind im Costüm des 16. Jahrhunderts. Dass wir bei aller Gelungenheit des Machwerks, die wir dem bewährten Künstler gern zugestehen wollen, doch dem Motive, wenigstens wie es hier dargestellt ist, kein hohes Interesse abgewinnen können, hat eben in dieser Art der Darstellung des Motivs seinen Grund. Denn über die Veranlassung zur Flucht, über Herkunft und Schicksal der Fliehenden fehlt uns auch die geringste Andeutung; und da wir eben darüber völlig im Dunklen bleiben und zu allen Muthmassungen greifen können, so ist uns auch keine Art von Interesse weder für die ganze Scene, noch für einzelne Gestalten derselben möglich.

Indem wir mit wenigen Worten über zwei Arbeiten von Honze in Brüssel „die Einkleidung der Nonne“ und „das Almosen“ hinweggehen, weil uns der (bisher hier unbekannte) Maler darin nur eine schwache Ahnung von seinem compositionellen Talente, aber einen starken Beweis von seiner in flüchtige Sudelei ausgearteten Manier giebt, die jede Spur von geistigem Ausdruck und malerischer Schönheit verwischt hat, gedenken wir noch eines dieser Gattung angehörenden Bildes, dessen Haupteffect die Beleuchtung ausmacht. Canta in Rotterdam führte uns in der „Wassersnoth“ eine Gruppe von acht Menschen vom verschiedensten Lebensalter und beiderlei Geschlechts vor, die sich auf einem kleinen hochgelegenen Fleck Erde zusammengedrängt haben, und durch Rufen und Winken Hülfe vor den wachsenden, immer näher heranbrausenden Fluthen erflehen. Eng, wie dieser Fleck des Vordergrundes, ist auch der Rahmen des Bildes, denn ausser dieser Gruppe sieht man links von den Verwüstungen der Fluthen nur wenig. Die Wirkung soll daher weniger in der durch die Umgebung motivirten Angst und dem Jammergeschrei der Menschen, als in der crassen Gewitterbeleuchtung bestehen, aber diese Wirkung wird, wenn auch nicht durch unnatürliche, doch wenigstens unschöne Mittel hervorgebracht. Sie bestehen nämlich in dem reinen Blau des Himmels auf der linken, sowie in dem schwärzlichen Braun der Wolken auf der rechten Seite und in dem aus dem Hintergrunde auf die Menschengruppe fallenden hellen Schein der Blitze. Diese rein räumliche Dreitheilung der Farben hebt offenbar die Wirkung auf, welche dem dargestellten Motive nach in der sich auf verschiedene Weise äussernden Todesangst der Menschen liegen sollte.

Aus den, wie gewöhnlich, zahlreicheren Genrebildern

welche ihre Motive den kleinen Zuständen und Handlungen des werkel- oder sonntäglichen Lebens entlehnen und sie in ernster, oder, was öfter der Fall ist, in humoristischer Weise darstellen, heben wir nur wenige bemerkenswerthe hervor. H. Ritter, der sich bekanntlich in letzterer Zeit fast ausschliesslich den Stoffen aus dem Leben der nordischen Strandbewohner zugewandt hat, und sie ebenso gut von ihrer tragischen wie von ihrer heitren Seite aufzufassen weiss, gleicht hierin einigermassen dem bekannten R. Jordan, obwohl er in der Technik wesentlich von ihm abweicht. Gerade in dieser Beziehung verdient das Genrebild „Auch ein absoluter Monarch“ eben keine rühmliche Erwähnung. Auf einem Stuhle sitzt ein ältlicher Schiffer, der, mit der Brille auf der Nase und einem Zeitungsblatte in der Hand, den Blick auf die zu seinen Füssen aus einem Napfe fressenden Thiere richtet. Es sind Katze und Hund, Eichhorn und Papagei. Rechts, einige Schritte entfernt, pickt ein Hahn Brotkrumen von der Erde. In dieser bunten Gesellschaft schaltet der Monarch insofern unumschränkt, als er sie einträchtig zu seinen Füssen versammelt hat und jedem so viel bekommen lässt, als es ohne Streit möglich ist. Eine andere Idee wollte uns aus dem Bilde nicht hervorleuchten. Was aber die technische Behandlung anlangt, so ist der Künstler bei buntscheckigen Farben in jener Manier der Zerrissenheit, die alle Schärfe der Conteuren vermeidet, sehr weit gegangen, und hätte besser gethan, sowohl hierin sich zu beschränken, als auch auf die Zeichnung der einzelnen Thiere, unter denen Katze und Eichhorn völlig misslungen sind, mehr Sorgfalt zu verwenden. — Auch Wieschebrink in Düsseldorf, von dem ein in Motiv und Zeichnung viel besseres Werk „der Genesende“ auf der letzten grossen Ausstellung vom hiesigen Kunstverein angekauft wurde, ist in seinem Bildchen „die beiden Freunde“ wiederum in den schon früher an ihm bemerkten Fehler der Plumpheit in den Gestalten und der Wohlfeilheit der Motive gerathen. Es stellt ein Kind dar, das in einem vorn verschliessbaren Rollstuhle sitzt und einem vor ihm sitzenden Hunde von seinem Butterbrote abgiebt. Weit anziehender in der Erfindung und erfreulicher in der Darstellung ist Joseph Hoegg in Düsseldorf, dessen „heimlicher Raucher“, ein rothhaariger Junge, sich das Pfeifchen anzündet, welches ein schlafender, im Ausdruck höchst gemüthlicher Alter, vermuthlich sein Grossvater, in der auf dem Knie liegenden Hand hält. Man sieht's dem Jungen an, wie ihn der erreichte Genuss des verbotenen, wenn auch vielleicht noch schlecht schmeckenden Krautes erfreut, und dem Alten sieht man's an, dass schwerlich eine derbe Züchtigung erfolgen wird. Das Colorit der Wand des Hintergrundes hätte bei dem im Bilde vorherrschenden röthlichen Grundton wärmer sein müssen.

Unter den zwei kleinen Genrebildern von Gesellschap in Düsseldorf, „das einsame Mütterchen“ und „die erzählende Grossmutter“, gefiel uns besonders letzteres wegen der liebevollen Behandlung der von einem Oellämpchen beleuchteten Gruppe, die aus der Alten mit drei sie umgebenden Enkeln besteht. Aber in dem Beleuchtungscolorit ist der Künstler einestheils in den häufig bemerkten Fehler verfallen, dass dasselbe durch seine unnatürliche Röthe sich von der Wahrheit entfernt; denn Lampen- und Kerzenbeleuchtung ist nie im Stande, weder den nahen, noch den entfernten Gegenständen eine solche Röthe zu verleihen; andererseits auch in den Fehler, dass das Licht sich zu sehr auf die nächste Gruppe beschränkt und alle übrigen Gegenstände des Zimmers zu dunkel erscheinen lässt.

Ganz anderer Art ist der Fehler, auf den wir in den künstlerisch und poetisch meistens unbedeutenden Bildern von v. d. Emde aus Cassel aufmerksam zu machen haben. Seine „Kinder mit Feldblumen“ sind mindestens noch besser charakterisirt, als die nichtssagenden „Kinder mit ihrem Thierkomödienzettel“; in beiden Arbeiten aber ist das Landschaftliche so sichtbar zur Nebensache gestempelt, dass, wenn den Kindern nur etwas individuellere Züge gegeben wären, man auf den Gedanken käme, es seien Portraits. Was die Färbung der Luft anlangt, so wollen wir uns bemühen, in der Wirklichkeit das violett-graue Gewölk aufzufinden. Auch über die beiden Genrebilder von Lotz in Düsseldorf eilen wir lieber hinweg, weil sie fast ganz unter dem Niveau der ersten künstlerischen Anforderungen blieben, und machen mit dem freundlich ansprechenden Bilde Pläschke's „der Sonntag Morgen“ den Uebergang zur Landschaft. In Zeichnung und Färbung der auf dem Hofe vor ihrem Hause noch conversirenden Bauerngruppen, die sich zum Gange in die im Hintergrunde sichtbare Kirche anschicken, beweist sich der Künstler als ein tüchtiger, fleissiger Schüler Carl Hübner's, von dem er bei mancher Aehnlichkeit in der Behandlung durch eine gewisse Sauberkeit, sowie durch den Mangel an crass aufgesetzten Lichtern, die sich bei Hübner oft finden, abweicht, dessen geistreiche Darstellungsweise ihm freilich auch noch fehlt. In Bezug auf den allzu klar und scharf markirten Hintergrund kann man die Luftperspective nicht gelungen nennen. (Schluss folgt.)

Kunstwerke des Mittelalters in Osnabrück.

Von **W. Lübke.**

II.

Traten im Dom die Spuren eines Hinneigens zu schlankeren Uebergangsformen nur untergeordnet und gleichsam andeutungsweise auf, so begegnen wir demselben Streben in entschiednerer, mehr entwickelter Weise in der Tochterkirche des Domes, der

Collegiatkirche S. Johannis.

Gegründet wurde dieselbe im Jahre 1011 durch Bischof Thetmar [1]). Es scheint aber, dass von jener frühen Anlage kein Rest sich erhalten habe; vielmehr muss die ganze Kirche vor und nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts neu aufgeführt worden sein. Dafür spricht wenigstens, beim Schweigen sämmtlicher geschichtlicher Nachrichten, der Styl des Gebäudes; vermuthlich ging der Umbau des Domes dem Neubau der Johanniskirche unmittelbar voran, wie die Vergleichung beider Kirchen wahrscheinlich macht. Jedenfalls wird man unsre über die Bauzeit des Doms aufgestellten Vermuthungen nicht dadurch zurückweisen können, dass man auf die Unwahrscheinlichkeit eines Verstummens der urkundlichen Aufzeichnungen hindeutet; denn es ist über alle Bauunternehmungen, die in Osnabrück nachweislich im Laufe des XIII. Jahrhunderts im Gange waren, — wie wir nachher noch mehrfach erkennen werden — keine Spur irgend einer chronikalischen Erwähnung aufgefunden.

Der wie am Dome rechtwinklig geschlossene Chor und das kräftig ausladende Kreuzschiff tragen, namentlich in den Fenstern, Zeichen der Uebergangsarchitektur, während das Langhaus manche Merkmale fortgeschrittener Entwicklung bietet. Die Fenster der östlichen Theile sind jene schmalen, jedoch schon spitzbogig überwölbten, wie wir sie auch im Dome fanden, und zwar in Gruppen zu je dreien und — im Kreuzschiffe — je zweien angeordnet. Getrennt wird auch hier die Vierung von den Kreuzflügeln durch eine niedrige steinerne Brustwehr, de-

1) Erhard, *Regesta hist. Westphal.*, dem auch die Daten über den Dom entlehnt sind.

3*

ren Aussenseiten wie im Dom durch Reihen kleiner Säulchen geziert werden, die Glockenkapitäle haben und durch Spitzbögen verbunden sind. — Die Anlage des Langhauses weicht dagegen von dem Plan der romanischen Basiliken wesentlich dadurch ab, dass es drei gleich hohe Schiffe hat. Diese Anordnung, die in den nördlichen Gegenden Deutschlands in gothischer Zeit die fast alleinherrschende geworden ist, erscheint in Westfalen schon im Verlaufe des XII. Jahrhunderts bei durchaus romanischen Kirchen häufig. Sie macht den Charakter der Gebäude einfacher, klarer, aber auch monotoner. Die Pfeilerabstände werden dadurch, dass nun die blos für die Arkaden bestimmten Zwischenpfeiler fortfallen, weiter und lichter. In der Johanniskirche bilden sie Quadrate, und da die Seitenschiffe sehr schmal sind, so erhalten die Kreuzgewölbe derselben eine sehr langgestreckte Form. Auch wurde durch denselben Umstand eine Stelzung der Gurtbögen nöthig, die durch ein zweites Kämpfergesimse markirt wird. Die Pfeiler haben noch durchaus romanische Anlage. Sie sind quadratisch, jedoch an den vier Ecken rechtwinklig ausgetieft und mit schlanken Ecksäulchen versehen. Die Pfeilerflächen setzen sich an den schweren, breiten Quergurten fort; aus den Säulchen gehen die schwach abgeplatteten Kreuzrippen hervor, die noch das Merkmal der Uebergangszeit, kleine runde Schilder, tragen. Die Säulchen haben noch die attische Basis mit dem Eckblatt. Im Wesentlichen sind also die Elemente romanischer Bauweise noch vorherrschend, während die schlankeren, lichteren Verhältnisse, so wie die wenngleich noch gedrückten Spitzbögen bereits einen neuen Geist athmen. Auch die Fenster beweisen, dass man schon ausgebildete gothische Fensteranlagen anderswo gesehen und hier in schlichtester Weise nachgeahmt haben mag. Sie haben nämlich ein Stabwerk von primitivster Formation ohne Nasen und Kehlen, nur mit abgeplatteten und abgeschrägten Pfosten. Auch die Portale zeigen eine eigenthümlich schwankende Bildung: wenngleich spitzbogig überwölbt, haben sie romanisch gebildete Einfassungssäulchen, die zwar an den Kapitälen gothisches Laubwerk haben, deren Basen jedoch noch das romanische Eckblatt zeigen.

Der Gesammteindruck des Innern ist nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit; man fühlt ein energisches Ringen und Emporstreben, aber es liegt noch viel Schwerfälligkeit in den Bewegungen, und die alten, breiten Formen hemmen ein freieres Aufwärtsdringen. Aehnlich wirkt das Aeussere, dessen Ausführung jedoch durch eine merkwürdige Einfachheit, ja selbst Rohheit auffällt. Das Mauerwerk besteht aus Bruchsteinen, obwohl zumeist die westfälischen Kirchen der Uebergangszeit sich durch zierliche, saubere Ausführung in sorgsam behauenen Werksteinen auszeichnen. Vom gothischen Styl hat man bereits die Strebepfeiler, freilich in plumpster Bildung ohne Wasserschrägen, mit schwerfälligen Gesimsen, aufgenommen; auch sucht man die grossen Massen des den drei Schiffen gemeinsamen Daches durch Seitengiebel zu verdecken. In scharfem Gegensatz hierzu steht nun wieder die Anlage des westlichen Thurmbaues, der durchaus romanischem Formprinzip folgt, und den man mit seinem horizontal geschlossenen, die beiden viereckigen Thürme verbindenden Zwischenbau, seinen breiten Lisenen für einen Rest von einem älteren Bau ansehen würde, wenn nicht die spitzbogigen Blenden, so wie die ähnlich gewölbten kleinen Schallöffnungen deutlich auf die Zeit des XIII. Jahrhunderts hinwiesen. Der nördliche Thurm hat noch den alten, stumpfen Helm, während der südliche einen Rococoaufsatz erhalten hat.

Auch bei dieser Kirche ist ein Kreuzgang erhalten, der an der Nordseite in ähnlicher Weise angelegt ist wie beim Dom an der Südseite. Zwei kurze Flügel gehen nämlich, der eine vom Seitenschiff, der andre vom Kreuzarm aus und werden durch einen dritten bedeutend längeren verbunden. Somit entsteht ein Rechteck von zwei sehr schmalen und zwei sehr breiten Seiten, während gewöhnlich die Kreuzgänge der quadratischen Anlage näher stehen. Diese hier sind später als die Kirche erbaut, in trefflicher Ausführung, noch in ganzer Herbigkeit des frühgothischen Styles. Die Rippen der Kreuzgewölbe ruhen auf Konsolen, das Stabwerk der Fenster ist noch rund profilirt, ohne Auskehlungen. — Die südlich gelegene Sakristei ist quadratisch angelegt, aus bester gothischer Zeit, mit einem mittleren Rundpfeiler, an den sich, durch Hohlkehlen getrennt, acht runde Dienste für die Gewölbrippen legen. Auch das Fensterstabwerk ist durchgebildeter, als an den Kreuzgängen.

Die Kirche mag demnach in den Jahren von c. 1225—1275 erbaut sein; die Kreuzgänge von 1275—1300, die Sakristei um 1300. Dass diese ungefähren Zeitbestimmungen nicht willkürlich gegriffen sind, wird die Betrachtung der beiden noch übrigen Osnabrücker Kirchen ergeben, bei denen es an bestimmten Daten nicht fehlt. Jenen beiden Kapitelkirchen stehen nämlich zwei städtische Kirchen ebensowohl durch diese ihre Bedeutung, als auch durch den an ihnen consequent durchgeführten gothischen Styl gegenüber. Es sind die Marien- und die Katharinenkirche. Von beiden die bedeutendere ist

die Marienkirche.

Ueber sie existirt eine kleine Schrift von Dr. Wilhelm Abeken[1]), deren Angaben man in den wesentlichen Punkten durchaus beipflichten darf. Besonders wichtig erscheinen die Ausführungen, welche die Baugeschichte der Kirche betreffen. Demnach muss die erste Gründung derselben zwischen die Jahre 1147 und 1218 fallen: denn im ersteren Jahre findet sie sich in einer Urkunde Bischof Philipps noch nicht neben den beiden Kapitelkirchen erwähnt, und im letzteren weist Bischof Adolf sie mit dem dazu gehörigen Banne über alle Eingepfarrten der Stadt dem Dompropste zu. Reste jenes älteren Baues sind der viereckige Westthurm und die beiden Eckpfeiler des Chores, die noch die romanischen Ecksäulchen zeigen. Die spätere Kirche hat den Thurm derartig in das Langhaus hineingezogen, dass die Seitenschiffe sich neben demselben noch fortsetzen, so dass man die an den Thurmseiten liegenden Schallöffnungen jetzt im Innern der Kirche erblickt. Da sich an denselben Rundbögen, Spitzbögen und Kleblattformen finden, die Umfassungssäulchen auch mit Ringen umgeben sind, so scheint die Annahme begründet, dass die ältere Kirche um das Jahr 1200 erbaut worden ist. Die Betrachtung der Eckpfeiler des Chors hat, unterstützt durch die Auffindung der alten Fundamente, herausgestellt, dass jene alte Kirche eine einschiffige Kreuzanlage war, wie sie die Osnabrück benachbarte ehemalige Klosterkirche zu Oesede noch jetzt zeigt.

Der Umbau und die damit verbundene Vergrösserung der S. Marienkirche fällt mit dem Aufschwunge des städtischen Gemeindewesens zusammen; es scheint, dass die Bürgerschaft ihre Ehre darin gesucht habe, dem benachbarten Dome, mit dessen Kapitel sie in fortwährenden Conflicten lebte, auch ihrerseits eine herrliche Kirche gegenüberzustellen, die als eigentlich städtische *ecclesia forensis* die Bürgerschaft repräsentirte. Ein ähnliches Verhältniss scheint, um nur ein Beispiel anzuführen, in Münster die grossartige Anlage der S. Lambertikirche hervorgerufen zu haben. Diese Bedeutung des Gebäudes stellt sich selbst in der Richtung heraus, welche der Neubau nahm: er begann nämlich mit dem westlichen Ende, schloss mit dem öst-

1) Die S. Marien-Kirche zu Osnabrück. Von Dr. Wilhelm Abeken, Sekretär des Archäologischen Instituts zu Rom. Osnabrück 1843.

lichen Theile des Langhauses und scheint sogar lange Zeit ohne Chor oder nur mit provisorischem Chorbau bestanden zu haben. Der gegenwärtige Chorbau datirt nämlich aus weit späterer Zeit. Bereits im Jahre 1306 errichten die Schöffen der Stadt einen Stock *in utilitatem et profectum fabrice ecclesie Ste Marie Virginis* und begründen darauf ein Privilegium. Offenbar war also damals der Bau schon begonnen. Wann er beendet wurde, lässt sich nur annäherungsweise durch die Vergleichung mit den die Katharinenkirche betreffenden Nachrichten feststellen. Eine alte, jetzt zerstörte Inschrift an letzterer lautete nämlich:

„got gheve eme ein ewich
levent de dar to helpe dat dit
gadeshus werde maket toren un
kerke alse to unser Vrowen is.“

Wahrscheinlich aber ist, dass die grosse Indulgenz, welche im Jahre 1342 zwölf Bischöfe zu Avignon den Wallfahrern nach S. Katharinen in Osnabrück verliehen, den Neubau der Kirche betrifft, dessen Beginn demnach vom Chronisten in 1339—1340 verlegt wird. Dieser Umstand verleiht einer anderen Nachricht hohe Wahrscheinlichkeit, welche die Einweihung der Marienkirche auf den Bartholomäustag des Jahres 1318 setzt. Das Langhaus wird also von 1300—1318 ungefähr errichtet worden sein.

Dasselbe besteht aus drei gleich hohen und fast gleich breiten Schiffen, deren mittleres drei fast quadratische Kreuzgewölbe umfasst, während die noch neben dem Thurm fortgesetzten Seitenschiffe je vier Gewölbe haben. Drei Paar Rundpfeiler, kräftig gebildet, mit vier stärkeren Diensten für die Querrippen und vier schwächeren für die Kreuzrippen, tragen die Gewölbe; das westlichste Paar lehnt sich theilweise an die Thurmmauer an. Die halbirten Rundpfeiler, welche den Wänden der Seitenschiffe vorgelegt sind, haben ausser dem für die Querrippe und den beiden für die Kreuzrippen bestimmten Diensten noch zwei schwächere Vorlagen ähnlicher Art für die den Schildbogen umfassende Rippe. Diese reiche Entwicklung gothischer Pfeilerarchitektur findet sich in Westfalen sehr selten; selbst Pfeiler mit vier Diensten kommen nicht häufig vor; in späterer Zeit des XIV. Jahrhunderts beginnt schon der nackte Rundpfeiler allgemein zu werden. Die Pfeiler der Marienkirche sind übrigens gleich den Umfassungsmauern sehr kräftig gebildet, so zwar, dass die Gewölbrippen etwas zurücktreten, was ein unschönes Brechen der aufsteigenden Linien zur Folge hat. Die Neuheit des Styles mochte wohl eine gewisse noch etwas unbeholfene Aengstlichkeit mit sich bringen, so dass man die tragenden Glieder nicht schwächer zu bilden wagte. Uebrigens macht die Kirche vermöge der weiten Abstände, des schönen, in rein constructiven Formen ausgeführten Fenstermasswerks, der edel stylisirten Laubverzierung der Kapitäle, der belebten und wohlgegliederten Pfeilermassen einen würdigen, imponirenden Eindruck, der freilich nicht die graziöse Leichtigkeit der gothischen Kirchen des Rheinlandes besitzt, aber durch ruhige Harmonie und klare Gesammtanlage den Beschauer wohlthuend anspricht. Abeken macht darauf aufmerksam, dass ein Fortschritt in der Bildung des Ornaments zu bemerken sei, und zwar in der Weise, dass die Kapitäle der Mittelpfeiler minder fein und edel stylisirt seien, als die der Halbpfeiler in den Seitenschiffen, welche zugleich aus Baumberger Steinen gearbeitet seien, während jene aus Lüstringer Steinen beständen. Die Basis der Pfeiler ist einfach gebildet aus wenigen Gliedern, hauptsächlich Stäben und Hohlkehlen, die eine feinere Umgestaltung erhalten haben.

An das Langhaus hat man nun in späterer Zeit einen hohen Chor gelegt, der in drei Seiten des Achtecks schliesst und durch vier undetaillirte Rundpfeiler von einem niedrigeren Umgange getrennt wird. Sind Chorumgänge bei gothischen Kirchen in Westfalen schon überhaupt so selten, dass nur zwei solche Anlagen nachzuweisen sind, so steht die Anordnung eines niedrigeren Umganges hier vereinzelt da und deutet, je weniger sie zu den gleich hohen Schiffen passt, auf fremdartigen Einfluss. Solchen glaubt Abeken in der Verbindung mit englischen Kaufleuten nachweisen zu können, und er führt eine Stelle aus einer Chronik von Osnabrück an, welche geradezu aussagt, dass „englische Kaufleute, welche zu Osnabrück ihren Stapel und Handel gehabt, in dem Hause welches neghst dem Chor stehet haben viel, sonderlich das Chor bawen lassen“. Die Zeit der Erbauung glaubt er aus dem am hohen Gewölbe befindlichen Hoya'schen Wappen festsetzen zu können, da dasselbe wahrscheinlich sich auf Bischof Otto von Hoya (1406—1424) beziehe. Mit dieser Zeit stimmen die Formen wohl überein: die nackten Rundpfeiler, die rundbogige Gestalt der Querrippen des Umganges, die Fischblasen- und Eselsrückenmuster der Fenster, die eigenthümlich zierliche Profilirung der Eckpfeiler in den Umgängen und ihrer Gewölbdienste. Aus den Kapitälen der Rundpfeiler steigen Wandsäulchen auf, welche das Gewölbe des hohen Chores tragen; über den unteren Verbindungsbögen, die den Mittelraum von den Abseiten trennen, zieht sich eine zierliche, in Holzschnitzwerk ausgeführte Galerie unterhalb der Fenster an den Wänden hin. Die einzelnen trapezartigen Abtheilungen des Umganges werden durch ein fünftheiliges Kreuzgewölbe bedeckt, indem nämlich zwischen je zwei Ecken aus der Umfassungsmauer eine fünfte Gewölbrippe sich erhebt. Dadurch gewinnt der Umgang eine besonders volle, malerische Beleuchtung, da nun jede Abtheilung desselben zwei Fenster besitzt.

Auch die Betrachtung des Aeusseren ergiebt beim ersten Blick den verschiedenen Styl beider Theile. Das Langhaus, mit hohem Dach und Seitengiebeln versehen, erhebt sich in schlichter Anspruchslosigkeit. Der Chor dagegen muss vor den vandalischen Zerstörungen, die er in diesem Jahrhundert erfahren hat, von reicher Pracht und Schönheit gewesen sein. Noch zieht sich dicht über dem kräftigen Sockel ein Netz von zierlich aufgelegtem Stabwerk hin, welches den unteren bis zur Fensterbank reichenden Theil belebt; noch sind Reste der Statuen erhalten, welche auf Konsolen und unter reizvollen Baldachinen schirmend den Bau umgaben. Aber die beiden durchbrochenen Galerien des unteren und des oberen Daches, die blumengeschmückten Fialen der Strebepfeiler, die mannichfach gegliederten Strebebögen, welche sich von den unteren zu den oberen Strebepfeilern hinaufschwangen — das Alles ist, zum grössten Nachtheil für die Schönheit wie die Festigkeit des Baues herabgerissen worden. Ein altes fliegendes Blatt hat den früheren Glanz dieses zierlich reichen Chorbaues wenigstens in der Zeichnung erhalten.

An der Südseite des Langhauses liegt das leider sehr zerstörte Hauptportal, dessen Statuen, jederseits sechs, vielleicht die fünf thörichten und fünf klugen Jungfrauen sammt einer allegorischen Figur gleichsam als Chorführerin darstellen. In der Mitte der Heiland nebst der Mutter, über die er segnend die Hand erhoben hält; über Beiden Gott Vater aus Wolken herabschauend.

Wir schliessen endlich

die Katharinenkirche

an, von der es aus dem oben Gesagten wahrscheinlich ist, dass sie um 1340 begonnen wurde. Da die neue Kirche im Jahre 1393 in einem Prozess zwischen dem Kirchenherrn und dem Werkmeister sicher erwähnt wird, so scheint sie damals bereits vollendet gewesen zu sein. Die Kirche ist einfacher als

jene Hauptkirche der Stadt erbaut und bietet bei mancher Aehnlichkeit mit derselben doch auch vielfach Verschiedenes. So sind auch hier drei gleich hohe Schiffe, aber die Breitenverhältnisse und die Pfeilerabstände sind wesentlich anders. Waren dort die Schiffe fast von gleicher Breite, so ist dagegen hier das Mittelschiff fast doppelt so breit wie das seitliche. Da nun die Gewölbe des letzteren ungefähr Quadrate bilden, so ergiebt sich ein näheres Zusammentreten der Pfeiler, eine schmalrechteckige Form der mittleren Gewölbe, eine minder lichte, freie, dafür aber belebtere Perspektive, ein rascheres Eintreten der Intervalle. Die Gewölbe sind hier wie dort Kreuzgewölbe, aber auch ihre Träger haben einige Verschiedenheit. Zwar sind die Rundpfeiler der Katharinenkirche ebenfalls mit je acht Diensten, vier stärkeren und vier schwächeren, ausgestattet, aber sie haben die in ganz Westfalen nicht wieder vorkommende Ausbildung, dass die Zwischenräume der Dienste ausgekehlt sind. Hierdurch wird die aufstrebende Tendenz noch entschiedner, das Zusammenhalten noch straffer, die Wirkung durch energischeren Schatten- und Lichtwechsel noch gehobener. Dagegen erscheinen auch hier die Pfeiler wie in S. Marien ein wenig schwer im Verhältniss zu ihrer Höhe. Von grösserer Einfachheit zeugt, dass die Kapitäle durchweg schlichte Glockenform ohne Laubschmuck haben. Das Fenstermasswerk lässt die ausgebildeten Formen guter gothischer Zeit sehen.

Oestlich sind die Seitenschiffe mit gerader Mauer geschlossen, und dass ein solcher Schluss auch an S. Marien ehemals bestand, erkennt man dort noch jetzt an der diagonalen Stellung der Strebepfeiler. Der Chor liegt in kurzem, aus dem Achteck beschriebenen Polygon dem Mittelschiffe vor und hat weiter nichts Bemerkenswerthes. Auch das Aeussere ist schmucklos, gleich dem von S. Marien und hat wie dort Seitengiebel, um das hohe, breite Dach zu verdecken. Der Thurm ist jedoch hier in einem Gusse mit der Kirche erbaut und legt sich westlich vor das Mittelschiff. Er steigt in vier Geschossen auf, die durch Gesimse getrennt und durch kleine spitzbogige Schallöffnungen durchbrochen werden, entbehrt also der reicheren Belebung, wie die spätere Zeit sie durch prächtiges Masswerk zu bieten wusste.

Ein interessantes, wenngleich bei bedeutenden Verhältnissen ziemlich schlichtes Gebäude ist das am Markte nahe der Marienkirche gelegene **Rathhaus**. Abweichend von der an solchen Gebäuden in Westfalen sonst üblichen Giebelarchitektur folgt es mehr jener Anordnung mit vorwiegend horizontaler Tendenz, wie sie z. B. am Gürzenich zu Köln vorliegt. Das Gebäude bildet ein umfangreiches Viereck, auf dessen Ecken und Mitte kleine, runde Erkerthürmchen aufsteigen. Die Fenster haben eine breite, spätgothische Form. In der Anlage des Ganzen ist der massenhafte Charakter vorherrschend.

Noch erblickt man am Markt eine Reihe hoher, alterthümlicher Giebelhäuser mit treppenförmig gebildetem Giebel. So einfach indess diese sind, so reich und brillant stellen sich einige in Fachwerkbau ausgeführte Façaden der Renaissancezeit dar, die durch das Ueberkragen der Stockwerke über einander lebendige malerische Wirkung erreichen.

Radirung.

Rom. 40 Originalradirungen von Carl Sprosse. In zehn Lieferungen. Erste Lieferung. Pr.: 1 Thlr. Leipzig. Verlag von Georg Wigand.

Ein Georg Wigand'scher Verlagsartikel — das muss man eingestehn — pflegt die günstige Vermuthung zu erwecken, dass man es mit etwas Gediegenem, Zeitgemässem oder Praktischem zu thun hat. Auch dieses Unternehmen entbehrt von den genannten Vorzügen nicht. Die alte Roma ist allerdings schon weidlich abportraitirt, malerisch und topographisch, stückweise und panoramisch, mit Oel- und Wasserfarben, Grabstichel, Radirnadel und Sonnenstrahlen, auf Leinwand, Kupfer und Stein; keine Spur, welche die Zeit ihrer welthistorischen Phisiognomie eingräbt, bleibt unregistrirt. Dennoch hat dieses Werk neben den vorhandenen derartigen, grösstentheils so anerkennungswerthen Bildwerken ein sehr begründetes Recht der Existenz. Denn einmal wird man hier in bequemen Heften von nicht zu grosser Ausdehnung die merkwürdigsten Monumente des Alterthums bei einander haben, und dann wird man sich auf eine besondere Treue der Darstellungen ziemlich sicher verlassen können. Spricht schon die vorliegende erste Lieferung diese Eigenschaften aus (sie enthält das Foro Romano, die Porta di S. Paolo, Ninfa und Terracina), so dürfen wir vielleicht die weitere Gewähr in einer Nachricht des verstorbenen Fr. Osten (im Kunstblatt von 1846) finden, der eine ganze Folge der zu erwartenden Zeichnungen sahe und eine etwanige Herausgabe derselben auf das nachdrücklichste empfahl, indem er sie als mit eben so richtigem Sinn für das Charakteristische wie für das Malerische der wunderbaren Baureste aufgefasst und mit Genauigkeit und Fleiss gezeichnet rühmte. Dieses Urtheil können wir in dem, was vorliegt, durchaus nur bestätigen und wollen dabei an Sprosse's grosse Radirung eines Panorama von Rom in drei Blättern erinnern, welche, von der Villa Ludovisi aus aufgenommen, im J. 1848 erschien. — Das ist freilich nicht in Abrede zu stellen, dass die Ausführung mit der Nadel mitunter etwas hart erscheint und dadurch der malerische Charakter der Darstellungen mehr in dem gewählten Standpunkt, als in der Ausführung liegt; doch trägt dies auf der andern Seite nicht unangenehm dazu bei, den Blättern einen etwas strengen Stempel zu verleihen, der sich zu den Gegenständen recht gut passt. Text ist weiter nicht dabei gegeben und mit vollem Recht; die einfache Unterschrift genügt hinreichend und: wie König Ludwig von den Ruinen Roma sagt:

> Stumm nur stehet ihr da für die Menge; jedoch dem Geweihten
> Redet ihr laut, so dass Alles darüber verstummt.

F. E.

Zeitung.

Berlin. Zu der Bewerbung um den von dem Könige von Baiern ausgesetzten Preis für den Entwurf einer Bildungsanstalt waren im Ganzen vierzehn Architekten (zehn deutsche und vier französische) auf den Kampfplatz getreten. Mehrere Münchner und andere Architekten und Fachmänner waren die Schiedsrichter und ihre Preiszuerkennung geschah in der einmüthigsten Weise. Demgemäss hat nun auch der König dem von ihnen bezeichneten Project den ersten von ihm ausgesetzten Preis im Betrage von 4000 Fl. zugesprochen und bestimmt, dass, da von den weiter eingelaufenen Concurrenz-Arbeiten keine den gestellten Anforderungen völlig entsprochen habe und daher ein zweiter und dritter Preis nicht zuerkannt werden könne, die hierfür ausgesetzten Beträge von zusammen 3500 Fl. zu dem Zwecke verwendet werden sollen, um von diesen Plänen die bessern drei oder vier käuflich zu erwerben. Die gekrönte Preisarbeit trug das Motto: *„Labor quoque voluptas est"* und zeigte bei der Oeffnung des Namenzettels als Urheber unsern Professor der Architektur **Wilhelm Stier.**

Berlin. Se. Maj. der König hat dem Verlagsbuchhändler Riegel in Potsdam, in Anerkennung der Verdienstlichkeit für die Herausgabe grösserer architektonischer Werke, die grosse goldene Medaille mit Allerhöchstseinem Bildniss als Andenken verliehen.

Se. M. der Kaiser von Oesterreich hat dem k. Landbaumeister C. W. Hoffmann hier, für dessen Werk: „die Wohnungen der Arbeiter und Armen" durch den k. k. österreichischen Gesandten Grafen v. Thun die grosse Gelehrten-Denkmünze zu übersenden geruht.

Ht. Düsseldorf. Auf unserer permanenten Ausstellung wird es allmälig lebhafter, der Scenenwechsel rascher und die wirkenden Gegenstände bedeutender. Besonders sind es die Achenbachschen Landschaften, welche die Aufmerksamkeit fesseln, sowohl von Oswald, als von Andreas Achenbach. Ersterer hatte in einer grossen „Italienischen Landschaft" auf prächtige Weise den geheimen Schauer dargestellt, der die Natur vor Ausbruch eines Gewitters durchzieht; letzterer in einer „Norwegischen Landschaft", die Ruhe und Frische, die nach Entladung des Gewitters alles Lebende erquickt. Die schweren Wolken, die auf dem ersten Bilde in dichten Zügen den Himmel verfinstern, ergiessen sich als schäumender Waldbach durch den Vordergrund des zweiten. Einen andern Aufruhr der Elemente stellt uns A. Achenbach in einer „hohen Fluth" dar, das trotzige Beharren derselben in den „Cyklopenfelsen"; O. Achenbach führt uns aus unserm Winter in das warme Behagen eines südlichen „Sonnenuntergangs". Neben diesem macht sich besonders ein „Eichwald" von Koekkoek bemerkbar, von gleich meisterhafter technischer Ausführung, doch nicht so wirksam durch den lebendigen Gedanken, der jedes Achenbachsche Bild auch in höherem Sinne zu einem Kunstwerke erhebt. Unter den Oelbildern befinden sich noch manche andere verdienstvolle Werke von Hengsbach, Lange u. A., doch an die genannten nicht hinanreichend. Unter den Aquarellen zeichnen sich ebenfalls die von O. Achenbach aus. Voll reizendster Poesie, jedes Bild ein Lied, sind aber die von Scheuern, und von ähnlicher Wirkung zwölf von Schirmer ausgestellte Kohlenzeichnungen. — Unter den Genremalern nennen wir zunächst Knaus, der früher durch seinen „Bauerntanz" so grosse Erwartungen erregte, welche damals zu wohl begründet wurden, als dass seine jetzt ausgestellte „Schreibstube" sie vernichten könnte. Aber der Künstler arbeitet hier schon nicht mehr aus reinem Humor, sondern mit merklicher Absicht und geräth so in das Carrikaturartige. Auch ist aus dem Zimmer, das er malt, zuviel von dem darin herrschenden Aktenstaube auf die Leinwand selbst übertragen. Eine grossartige Composition führte uns Jordan in seinem „Seesturme" vor; vor dem Bilde blieb es selbst nicht mehr süss, vom sichern Hafen aus Schiffbrüchige zu sehen. Einen behaglicheren Eindruck machte seine „Wittwe". — Im Portrait ringen zwei junge Künstler um den Preis, Roeting und Niessen. Ersterer scheint in Wahrheit die Natur der Wirklichkeit zu entwenden und auf der Leinwand zu bergen. Letzterer weiss mehr das geheime Leben des Geistes zu belauschen und oft in entzückender Weise wiederzugeben. Die scharfen und doch vollen Formen seiner Bilder bekunden das Studium der alten Italiener und die Achtung vor der Natur in so unbefangener, wohlthuender Gemeinschaft, dass man nicht allein im Bilde den Künstler bewundert, sondern auch in diesem den Menschen suchen zu müssen glaubt.

: Bremen, im Dec. Die dem hiesigen Kunstverein von dem verstorbenen Herrn Senator Klugkist vermachte reiche, ziemlich vollständige Dürer-Sammlung, deren Blätter in den Mappen zerstreut lagen, ist im Laufe des letzten Sommers geordnet und seit Anfang d. M. den Mitgliedern des Vereins zugänglich gemacht worden. Sie enthält fast sämmtliche auf die Persönlichkeit und das Leben Dürer's, sowie auf dessen Werke im Gebiete der Handzeichnung, der Kupferstecher- und der Holzschneidekunst bezügliche Blätter, und zwar sowohl in trefflichen, theilweise seltenen Originalen, als in vielfältigen Copieen. Zum Zwecke der Besichtigung und Besprechung der einzelnen Blätter versammelt sich eine kleine Anzahl hiesiger Kunstfreunde allwöchentlich.

Paris. Bei einer neulichen Versteigerung in Versailles ging ein Miniaturbild des Herzogs v. Wellington, von Isabey, für 424 £ (ungefähr 2559 Thlr.) weg. (B. N.)

London. In einem abgelegenen Theile des Waldes, der sich meilenweit um das k. Schloss herumzieht und zum grossen Theil unter dem Namen von Windsor-Park bekannt und berühmt ist, hat man einige werthvolle Marmor-Bildsäulen entdeckt. Sie waren meist ganz in der Erde vergraben; viele Jahre hatte man keine Spur von dem Vorhandensein dieser Schätze, bis endlich ein Waldgänger zufällig an die verborgene Stelle kam, worauf Prinz Albert die weiteren Nachgrabungen vornehmen liess. Mit Ausnahme einer dieser Bildsäulen, die griechischen Ursprungs ist, rühren die gefundenen alle von einem und demselben Künstler, Pietro Francavelia, her. Eine grosse Gruppe namentlich, „Venus, die eine Nymphe gegen die Angriffe eines Fauns vertheidigt", ist von grosser Schönheit. Nicht minder werthvoll ist eine andere, leider stark beschädigte Figur, einen gebundenen Simson, der seine Bande lösen will, vorstellend. Die vollendetste jedoch ist ein knieender Apollo, der sich über einen Felsen vorbeugt und mit dem rechten Arm auf die Lyra stützt. Der Bildhauer, ein Schüler des berühmten Johann von Bologna, ist durch seinen Moses und Aaron in der Bologneser Sammlung Kunstliebhabern so wohl bekannt, dass es wohl überflüssig wäre, über den Werth der eben aufgefundenen Sculpturwerke mehr zu sagen. (B. N.)

Kunstvereine.

Einladung des **Rheinischen** Kunstvereins zu der Kunstausstellung in dem Jahr 1853.

Die in dem Rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu Carlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Strassburg und Stuttgart werden auch in dem nächstkommenden Jahr 1853 ihre gewöhnliche Kunstausstellung, die siebzehnte seit dem Bestehen des Gesammtvereines, veranstalten, und zwar wird dieselbe:

1.	vom 15. April	bis zum	10. Mai	in	Mainz,
2.	„ 11. Mai	„ „	5. Juni	„	Darmstadt,
3.	„ 6. Juni	„ „	1. Juli	„	Mannheim,
4.	„ 2. Juli	„ „	27. Juli	„	Stuttgart,
5.	„ 28. Juli	„ „	25. August	„	Carlsruhe,
6.	„ 26. August	„ „	23. September	„	Freiburg,
7.	„ 24. September	„ „	19. Oktober	„	Strassburg

stattfinden, so dass dazwischen nur die für die Versendung der Kunstgegenstände von einer Stadt zu der anderen unumgänglich nöthigen Tage ausfallen werden.

Alle ausgezeichnete Künstler ohne Unterschied ihres Vaterlandes werden hiernach eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden und bereiten Arbeiten

baldigst, und wo immer möglich vor dem 1. April 1853

hierher nach Mainz einzusenden.

In dem vergangenen Jahr 1852 zählte die Rheinische Kunstausstellung überhaupt 540 Nummern. Die Ankäufe sowohl der Vereine als einzelner Mitglieder derselben beliefen sich auf die Summe von 24,000 Gulden.

Für die nächste Ausstellung übernehmen die verbundenen rheinischen Kunstvereine den Künstlern und Einsendern von Kunstwerken gegenüber folgende Verpflichtungen:

1. der Rheinische Gesammtverein trägt die Kosten der Zu- und Rückfracht aller ihm durch Frachtfuhren, Eisenbahnen oder Schiffsgelegenheit auf dem kürzesten Wege zugehenden Kunstwerke, insofern das Gewicht derselben mit Einbegriff der Verpackung anderthalb Zollzentner (75 Kilogramme) nicht übersteigt, und der Ort, von wo aus sie eingesendet werden, nicht ausserhalb des Bereiches von Paris, Lyon, Mailand, München, Prag, Berlin, Hamburg, Brüssel und Amsterdam liegt.

Kunstwerke, welche von Orten ausserhalb dieses eben bezeichneten Bereiches eingesendet werden sollen, oder das angegebene Gewicht übersteigen, können nur nach vorheriger Anfrage bei einem der verbundenen Vereine und nach erfolgter Zusage von Seiten desselben in den Turnus aufgenommen werden.

Sodann sind unter der Rückfracht, welche der Gesammtverein übernimmt, immer nur die Kosten der Zurücksendung der betreffenden Kunstgegenstände an den Ort, von woher sie eingeschickt worden sind, nach gänzlich durchlaufenem Turnus, mit Einschluss der Kosten der Verpackung, zu verstehen. Verlangt der Eigenthümer, dass

ein Kunstwerk nach durchlaufenem Turnus an einen dritten Ort, oder dass dasselbe vor beendigtem Turnus irgendwohin versendet werden soll, so besorgt zwar in dem einen und in dem anderen Falle der Rheinische Verein die Verpackung und Spedition, trägt aber nicht die Kosten der Versendung. Ebenso hat der Künstler, welcher Bilder während des Laufes des Turnus herausnimmt, und sie später wieder einsendet, die durch diese Wiederaufnahme entstehenden Kosten selbst zu tragen.

Nach dem eben Gesagten werden bei dem Empfang der Kunstwerke von Seiten des Vereines immer nur die eigentlichen Frachtkosten, gegen Vorlegung der Originalfrachtbriefe, bezahlt und keinerlei Nachnahmen vergütet, oder, wo die letzteren ausnahmsweise bezahlt werden, werden sie bei der Zurücksendung der Kunstwerke durch Nachnahme wieder eingezogen.

2. Die Zusendungen werden vor dem 1. April hier in Mainz erwartet. Spätere Zusendungen werden zwar sowohl hier in Mainz als bei den im Turnus später folgenden Vereinen angenommen, jedoch entgeht denselben nicht allein der Vortheil in allen Vereinsstädten ausgestellt zu werden, sondern es fallen auch bei solchen, die nach dem 30. Juni eintreffen, die Kosten der Zu- und Rücksendung dem Einsender zur Last.

3. Kunstwerke, welche schon in einer früheren Ausstellung des Rheinischen Vereines sich befunden haben, werden nicht zum zweitenmal angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.

4. Um hiernächst die Ausstellung vor dem Zudrange unwürdiger Werke möglichst zu schützen, wird der Vorstand eines jeden der sieben Einzelvereine bei ihm zweifelhaft scheinender Zulassungsfähigkeit eines Werkes mittelst geheimer Abstimmung darüber entscheiden. Wird diese Entscheidung von dem im Turnus nächstfolgenden Vorstande mittelst eben solcher Abstimmung bestätigt, so wird der Einsender hiervon sogleich benachrichtigt, und ihm zur Zurücknahme seines Werkes ein angemessener Termin anberaumt, nach dessen Ablauf die Rücksendung desselben auf seine Kosten erfolgt.

5. Das ebenerwähnte Verfahren der Aufforderung zur Zurücknahme und beziehungsweise der Zurücksendung auf Kosten des Einsenders findet auch bei Kopien und Studien statt, die von der Ausstellung unbedingt ausgeschlossen sind (s. unten).

6. Jeder der verbundenen Vereine hat für sich, den Einsendern von Kunstwerken gegenüber, die Verpflichtung, dieselben auf das Sorgfältigste zu bewahren, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden, und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung, bei plastischen Gegenständen unter Zuziehung von Sachverständigen, wo möglich Bildhauern, Sorge zu tragen: die Gefahr des Transportes übernehmen weder der Gesammtverein, noch die einzelnen Vereine, sondern ist solche von dem Eigenthümer oder Einsender zu tragen.

7. Nach vollendetem Turnus werden die nicht angekauften Kunstwerke so bald als möglich an die Einsender zurückbefördert, oder, wenn ihnen vor dem Schlusse des Turnus eine andere Bestimmung geworden ist, an den Ort dieser Bestimmung geschickt. Bei der Absendung erhalten die Empfänger Avisbriefe mit der Bezeichnung des nach Vorschrift der Landesgesetze verantwortlichen Spediteurs, wenn die Besorgung des Transportes einem solchen übertragen ist. Der Ankauf der Kunstwerke wird den betreffenden Künstlern von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt, und hiernächst wird auch von diesem die Zahlung geleistet.

Die Herren Künstler haben folgende Obliegenheiten:

1. Die Zusendungen sollen vor dem 1. April 1853 hier in Mainz eintreffen.

2. Zusendungen auf Kosten des Vereines dürfen nicht auf der fahrenden Post oder durch Schnellfuhren geschehen. Die Herren Künstler haben sich dabei der Spediteure und der gewöhnlichen Frachtfuhren oder Schiffsgelegenheiten, oder der Eisenbahnen zu bedienen.

3. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, müssen vermieden werden

4. Bei der Verpackung ist insbesondere folgendes zu beobachten: Nie darf mehr als ein Werk in eine Kiste gepackt werden. Sollten dieser Bestimmung entgegen Kisten eingesendet werden, die mehr als ein Kunstwerk enthalten, so wird der Verein für jedes der darin enthaltenen Kunstwerke auf Rechnung des Einsenders eine besondere Kiste anfertigen lassen.

Die Kisten sollen mit Papier von dunkler Farbe ausgeklebt, und die Gemälde sollen darin mit Schrauben in der Art befestigt sein, dass jedes derselben mit seiner Kiste aufgehängt werden kann.

Die Kiste darf nicht grösser sein, als das Bild oder sonstige Kunstwerk es erfordert.

Der Deckel muss mit Schrauben befestigt, über sämmtlichen Fugen mit starkem Papier verklebt, und, eben so wie die Kiste, stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Mangelt eines dieser Erfordernisse, so kann dadurch, bei wegfallender Verantwortlichkeit des Vereines, nur Schaden und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten für den Einsender erwachsen.

5. Da die Zu- und Rücksendung auf Gefahr des Eigenthümers oder Einsenders geschieht, so wird bei dem Oeffnen und Schliessen der Kisten der Conservator einen Künstler und zwei Vorstands- oder Vereinsmitglieder als Urkundspersonen beiziehen, bei alleenfallsigen Beschädigungen ein Protokoll darüber aufnehmen, und solches von den Urkundspersonen unterzeichnen lassen. Dieses Protokoll müssen die Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

6. Die Künstler haben ihren Kunstwerken zu Verhütungen von Verwechslungen (namentlich bei Landschaften und Genrebildern) eine möglichst genaue Bezeichnung des Gegenstandes, wie des Preises (in rheinischen Gulden, preussischen Thalern oder französischen Franken) und ihre weitere Bestimmung für den Fall, dass dieselben nicht gekauft werden sollten, neben ihrer vollständigen Adresse, auf einem innerhalb der Kiste am Deckel befestigten Zettel beizufügen. Diejenigen Kunstwerke, bei deren Einsendung der Preis nicht angegeben ist, werden bei den Ankäufen für die Vereine nicht berücksichtigt. Bei den Zahlungen werden die preussischen Thaler zu 1 Fl. 45 Kr. und die französischen Franken zu 28 Kr. rheinisch berechnet; die Künstler haben darüber an dem Ort, wo der Ankauf geschehen ist, zu verfügen, ausserdem aber die Kosten der Uebermachung der Gelder zu übernehmen.

7. Kunstwerke, die sich schon in den Händen von Kunsthändlern oder Privaten befinden, können auf den Ausstellungen zugelassen werden, bleiben jedoch von Vereinsankäufen ausgeschlossen; auch sind Kopien und Studien von der Ausstellung ausgeschlossen.

8. Französische Kunstgegenstände sollen durch die Vermittelung des Kunstvereins in Strassburg ein- und zurückgesendet werden.

9. Zusendungen, welche von Seiten nicht französischer Künstler unmittelbar an den Verein in Strassburg gerichtet, also nur für die dortige Ausstellung bestimmt werden wollen, sind wo möglich über Kehl zu senden.

Da in Kehl und Strassburg der Verein gewisse Zollerleichterungen geniesst, so ist die Befolgung der vorstehenden Bestimmungen 8 und 9 von Wichtigkeit, und wenn durch deren Nichtberücksichtigung Mehrkosten entstehen sollten, so fallen dieselben den Einsendern zur Last, welche sie veranlasst haben.

Der Rheinische Kunstverein sieht auch mit Vergnügen der Einsendung von Radirungen u. s. w. nach eigenen Compositionen der Künstler entgegen, da er als seine Aufgabe betrachtet, auch diesen Zweig der Kunst zu berücksichtigen, geeigneten Falles durch Annahme derartiger Blätter als Vereinsblätter.

Ausserdem werden die Herren Kupfer- und Stahlstecher und Lithographen noch besonders aufgefordert, ihre Arbeiten, ehe sie in den Kunsthandel kommen, den Vereinsvorständen bekannt werden zu lassen, insofern sich dieselben zu Vereinsblätter eignen können.

Mainz, im December 1852.

Im Namen des Rheinischen Kunstvereines:

Der Vorstand des Mainzer Kunstvereines,

Der Präsident: **Dr. Pitschaft.**

Der Sekretär: **Grünwald.**

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 4. Sonnabend, den 22. Januar. 1853.

Die sonntäglichen Ausstellungen in der Kunsthalle zu Bremen.

(Schluss.)

Landschaft: **Kalkreuth. Rausch. K. Hilgers. Triebel. v. d. Eycken. Pape. Burnier. A. Weber. Scheins.** — Marine: **Hulk. Weiss. Ed. Schmidt. H. Mevius.** — Architekturbilder: **Minjon. Hermann.** — Thiergenre: **E. Verboeckhoven.** — Fruchtstück: **Preyer.**

Wenn wir das Gebiet der Landschaft von der Seite der subjectiven Lyrik betreten, so gedenken wir billigerweise zunächst des Grafen Kalkreuth, in dessen „Schloss Golling bei Salzburg" wir abermals die Einfachheit und Lieblichkeit der Contouren, die Feinheit der Betonung und die Trefflichkeit der Luftperspective bewundern, wenn wir auch die Detaillirung der einzelnen Flächen ausdrucksvoller und belebender und den auch hier vorherrschenden grünlichen Grundton geringer gewünscht hätten. Ihm einigermassen verwandt ist Rausch in Düsseldorf, dessen diesmalige Schweizerlandschaft, worin die harte, undurchsichtige Wasserfläche mit ihren unnatürlichen Lichtreflexen die schwächste Seite ist, von mehreren seiner früheren Bilder übertroffen wird. — Eine wahrhaft poetische Stimmung, sowie ein nicht minder feiner Takt für Schönheit der Modellirung und angemessene Detaillirung der Flächen spricht sich in K. Hilgers' „Gebirgslandschaft, Motiv aus Helsungen am Harze" aus. Nur ein Felsen „kahl und bloss" nimmt den ganzen Mittelgrund ein, aber wie er da liegt in seiner Form und Farbe und seiner nächsten Umgebung des Vordergrundes ist es ein ganzes Bild. Nur ein Ton in der naturwahren, wir möchten sagen Leu'schen Färbung des Vordergrundes, nämlich der des abgebrochenen Baumstammes, scheint uns ebenso sehr mit der Naturwahrheit, als mit den übrigen Tönen des Bildes im Widerspruch zu stehen.

An diese Subjectivität der Empfindung schliesst sich eine Subjectivität ganz anderer, unerfreulicherer Art an, nämlich die rein selbst geschaffene Darstellungs- und Betonungsweise Triebel's, der zwar dieses Mal, in der „Partie bei Salzburg", weniger bunt im Vordergrunde, aber dafür in den Motiven etwas plump und unerquicklich ist und in der Färbung einen fast noch ungesunderen, schleimig grüneren Grundton herrschen lässt als früher. Auch v. d. Eycken in Brüssel erscheint uns abermals („Landschaft mit Viehtrift") in seiner ihm eigenen, scharf ausgeprägten Vortragsweise, aber in einer ungleich gesunderen und erfreulicheren. Mit der höchsten Zartheit und Feinheit der Linien und einer poetischen Auffassung des Ganzen verbindet er einen gewissen herbstlich gelben Grundton. Wenn nur die Behandlung des Laubes der Bäume im Vordergrunde weniger kleinlich und prickelig wäre!

Eine objective Saite schlägt dagegen Pape in seiner „Waldlandschaft" an, da er es sich hier, wie in seinen früheren Bildern, mit denen er uns erfreute, zur Aufgabe gesetzt hat, mit der erhabenen Schönheit der einsamen Waldgegend die getreuste, aber dabei auch ächt künstlerische Naturwahrheit im Colorit der Bäume zu verbinden. Zu diesen beiden Momenten der Darstellung kommt sodann als drittes bei ihm eine meisterhafte Technik im Ton wie in der Perspective. — Fast ebenso gelungen möchten wir R. Burnier's „Landschaft, Motiv aus Gelderland" bezeichnen, wo wir nicht nur den Staub, den die von einer kleinen Anhöhe heruntergetriebene Schaafheerde verursacht, sondern mehr noch die treffliche Beleuchtung lobend erwähnen, uns aber zugleich gegen die bizarre Zeichnung und den sculpturartigen Farbenauftrag des Gewölks entschieden erklären müssen.

Die uns auf dem Gebiete des Landschaftlichen noch übrig bleibenden zwei Mondbeleuchtungen sind um so beachtenswerther, weil beide Künstler darin, wenn auch auf verschiedene Weise, aus ihrer gewohnten Sphäre herausgetreten sind. Dass nämlich A. Weber seiner winterlichen Mondscheinlandschaft so grosse Dimensionen gegeben hat, ist unsres Erachtens kein glücklicher Griff. So sehr wir auch das Licht des in der Mitte des Bildes durch die Waldöffnung scheinenden Mondes und den überaus zarten, naturwahren Duft des Hintergrundes, so wie die Zeichnung und Silhouettirung der Bäume bewundern müssen, so übertrieben ist die blaue Schneefläche des ganzen Vordergrundes, so unangemessen sind auch, im Verhältniss zu dem Dargestellten, die Dimensionen des Bildes. Scheins dagegen, der sich unsres Wissens zu dieser Art landschaftlicher Darstellungen selten versteht, bietet uns eine Waldpartie bei

sommerlichem Mondschein, in der wir bei ihren sonstigen Vorzügen den See des Vordergrundes durchaus nicht klar genug und den Reflex des Mondes in den aufgesetzten Lichtern sehr hart finden.

An die Landschaft reihen wir füglich die See- und Architekturstücke und gedenken unter den ersteren einiger Bilder des in diesem Fache bekannten Hulk in Amsterdam. Doch müssen wir von einem derselben sagen, dass die Wellen, trotz ihrer trefflich schmutzigen Färbung, zu massenhaft schwer und trocken scheinen, und dass die Berührung des fernen Horizonts und der Meeresfläche allzu scharf hervortrat. Eben in diesem Punkte, so wie in der durchsichtig klaren Behandlung der glatten Wasserfläche, geben wir einem schon älteren, auf Holz gemalten Bilde von Waldorp entschieden den Vorzug. Und unter den deutschen Künstlern dieses Faches hatten wir uns abermals eines durch Modellirung, imposante Bewegung und kräftig klare Färbung der Wellen ausgezeichneten Bildes („Partie bei Ystadt") von Weiss in Berlin zu erfreuen, sowie eines ähnlichen von Eduard Schmidt in Berlin, das aber, bei einem etwas helleren, nicht minder gelungenen Colorit der Wellen, etwas zu harte Ränder derselben zeigt, dagegen durch die lebensvolle, malerische Staffage im Mittelgrunde rechts einen erfreulichen Anblick gewährt. Mehr nach Effect in seinem Seestücke strebt H. Mevius in seinem „Abend auf dem Meere bei Genua", ein Zweck, den er weniger durch Zeichnung und Colorit des Wassers, als durch die von der untergehenden Sonne ausgehende Beleuchtung und durch die Tiefe der Tonperspective erreicht hat.

Die Auffassung der aus den Rhein- oder Moselstädten entlehnten Motive, wie wir sie in jüngster Zeit vielfach von Minjon aus Düsseldorf sahen, scheint leider immer prosaischer, die Darstellung und Behandlung immer schmuckloser, nüchterner und kälter zu werden. Das müssen wir wenigstens von seinem Bilde „Motiv aus Fries an der Mosel" in vollem Maasse sagen. In ganz anderer Weise erscheint Herrmann aus Berlin in dem bekannten, gelblich braunen Grundton seiner Architektur- und Hafenbilder. „Die Niederländische Canalscene im Winter" verdient entschieden den Vorzug vor der „Erinnerung aus der Normandie". Denn an der klaren, sich bis in den duftigen Hintergrund erstreckenden Eisfläche sind dort die Gebäulichkeiten hübsch gruppirt, obwohl die kleinliche Detaillirung der Mauern und Steine des Vordergrundes auch hier wie dort nicht fehlt. Misslungen ist dagegen auf dem Bilde aus der Normandie die ganze Felsenpartie in Zeichnung und Colorit, das Wasser ist matt und zeigt bei seiner Undurchsichtigkeit nicht die mindeste Tiefe. Das Schlimmste aber ist die völlig unschöne Formation des Gewölks mit seinen, von der dahinter stehenden Sonne beleuchteten Rändern.

Zwei Hauptkünstler bleiben uns endlich noch übrig, die sich freilich nur in sogenannten Nebengattungen der Malerei hervorzuthun pflegen: Eugen Verboeckhoven im Thiergenre und Preyer in Fruchtstücken. Ersterer sandte uns auf zwei sehr kleinen Bildern eine Kuh im Stalle und eine andere auf der Wiese. In beiden liegenden Thieren zeichnet sich der Künstler wiederum durch die überaus feine, miniaturartige Pinselführung aus, während er, wie wir noch neuerdings durch Vergleichung mit einem seiner älteren Bilder zu bemerken Gelegenheit hatten, früher viel mehr die physiologische Seite hervorhob und in grosser Vollkommenheit darstellte. Dass diese Veränderung der Richtung eine Verbesserung zu nennen ist, möchte Niemand behaupten. — Preyer setzte uns in seinem Bilde mannichfache Obstsorten in gewohnter Vollendung und Reife vor und fügte ein flaches halbgefülltes Champagnerglas hinzu, an welches wir nicht unterlassen, den Wunsch zu knüpfen, dass uns die zweite Hälfte der winterlichen Ausstellungen in jeder Gattung der Malerei ebenso vollendete Früchte bringen möge.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

Die Nachrichten über Spaniens mittelalterliche, christliche Künstler und ihre Werke bis in das 16. Jahrhundert sind noch sehr dürftig im Verhältniss zu dem Reichthum, den dieses Land an Monumenten dieser Art bis zur Zeit vor der Invasion der Franzosen im Jahre 1808 aufzuweisen hatte und selbst jetzt noch besitzt. Durch die sehr schätzbaren Forschungen eines Anton Ponz und Caen Bermudez erhalten wir zwar Auskunft über vieles Einzelne, wofür die Kunstforscher ihnen zu grossem Dank verpflichtet sein müssen, allein sie gaben und beabsichtigten keine Darstellung des Zusammenhangs und der Entwickelung der Kunst in ihrem Lande. So gebricht es auch ihrer Würdigung und Kritik öfters an Schärfe und an richtiger Anschauung; denn diese ist nur durch die genaue Kenntniss dessen, was auch ausserhalb Spanien geschehen, zu erlangen, und diese fehlte ihnen in Bezug auf das Mittelalter fast gänzlich. Sie ist hier aber um so nöthiger, als die Einflüsse von aussen auf Spaniens Kunst fast zu allen Zeiten sehr bedeutend waren. Man könnte beinahe selbst sagen, dass nur die Monumente der allerältesten Zeit und dann die Sculpturen und Malereien des 17. Jahrhunderts ein rein nationales Gepräge haben: nämlich einestheils die räthselhaften Thiergestalten von Granit, welche sich nur in Castilien zerstreut vorfinden und wahrscheinlich Werke der Urvölker jenes Landes sind, und anderentheils die in estofado bemalten Holzschnitzwerke eines Juan Martinez Montañes und Alonso Cano im südlichen, und eines Gregorio Hernandez im nördlichen Spanien, sodann die Gemälde der Sevillianer Schule, aus der Zurbaran, Velasquez und Murillo hervorgegangen sind. Alle übrigen Werke der Kunst, von den antiken Epochen an bis in das 16. Jahrhundert, tragen das Gepräge ausländischen Einflusses oder der Herrschaft, welche fremde Nationen auf Spanien ausgeübt. Sei es, dass Phönizier und Carthaginienser sich darin angesiedelt, die Römer es unterjocht, die Gothen es überschwemmt hatten, oder die Mauren sich des langen Besitzes desselben erfreuten. Und als die christliche Bevölkerung nach heldenmüthigem Kampfe endlich wieder zur vollen Herrschaft kam, war sie kirchlich auf's engste mit Rom und der übrigen katholischen Christenheit verbunden und folgte im Wesentlichen den Kunstrichtungen, welche hier zur Blüthe kamen. Es ist jedoch nicht zu verkennen, dass ein stolzes Gefühl der Nationalität und eine hohe religiöse Begeisterung ihr zu ausserordentlichen Werken den Muth gab und sie befähigte, selbst der entlehnten Kunst einen eigenthümlichen Stempel aufzudrücken. Den Gang der christlichen Kunst in Spanien, bis in das 17te Jahrh., mit Andeutungen bis auf unsere Tage, hier übersichtlich darzustellen, will ich nun, so weit es mir nach den selbst gehabten Anschauungen vergönnt ist, in gedrängter Weise versuchen.

I. Die Baukunst.

Die Westgothen zertrümmerten zwar im 5. Jahrhundert die Herrschaft der Römer in Spanien und ergaben sich dem Christenthum, aber, einer eigenthümlichen Kunst baar, nahmen sie für ihre Bedürfnisse die Bauweise der Besiegten an. Das sehen wir noch an den erhaltenen Befestigungen und Thürmen in Italica und Toledo, welche nach römischer Weise in grossen Quadern aufgeführt sind. Mit wie wenig Einsicht in das

Wesen der Construction jedoch diese Nachahmung von ihnen gehandhabt wurde, davon finden wir ein Beispiel in einem sehr massiven Thurm zu Granada, an dem die Steine des Thorbogens unter einander verzahnt sind, als hätten sie durch sich selbst keinen festen Schluss. Von ihren Kirchen haben sich nur preisende Nachrichten erhalten, die aber keinen bestimmten Begriff ihres Baustyls geben. Einige Andeutungen lassen jedoch annehmen, dass sie den damals im Abendlande erbauten Basiliken ganz ähnlich waren.

Eben so wenig scheinen sich in Spanien Kirchen aus dem 8. und 9. Jahrhundert erhalten zu haben. Zu den ältesten noch stehenden ist wohl San Pablo del Campo in Barcelona zu rechnen, welche nach einer daran befindlichen Inschrift von Wilfrid II im Jahre 913 erbaut worden ist. Sie ist sehr klein und von romanischer, sogenannt byzantinischer, Bauart. Die Vorderseite, durch einen wagerechten Simms mit kleinen Bogen in zwei Hälften getheilt, hat in der unteren einen überwölbten Eingang; die obere Abtheilung mit einem Giebel, den gleichfalls Gesimms und kleine Bogen begrenzen, hat ein rundes Fenster in der Mitte und etwas tiefer zu den Seiten zwei kleine gewölbte Fenster. Eines der Kapitäle ist mit Bären, Greifen und Blätterwerk verziert. Wir finden hier im Allgemeinen denselben Baustyl wie an Kirchen des 11. Jahrhunderts in unseren Gegenden.

In Barcelona befindet sich noch eine andere, der obigen sehr ähnliche Kirche, San Pere de las Puellas genannt, welche im Jahre 980 Graf Sunario hat erbauen lassen. Auch San Pablo hinter dem Dom zu Tarragona ist von derselben Art.

In dem 12. Jahrhundert wurden in Spanien mehrere schöne Kirchen in der rein normännischen Bauweise jener Zeit, die wir den Uebergangsstyl nennen, und zum Theil selbst von Architekten der Normandie errichtet[1]). Die Ursache davon war, dass zu jener Zeit auf dem erzbischöflichen Stuhle zu Toledo ein Franzose Namens Bernard sass, welcher seine Landsleute begünstigte und mehrere auf bischöfliche Sitze in Spanien erhob. Diese führten den schönen normännischen Baustyl aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts auch in Spanien ein, indem sie Werkleute aus ihrem Vaterlande beriefen, oder selbst Architekten dort holten, wie es bei dem Bau der Kathedrale zu Tarragona der Fall war, wo Robert Burdet zu diesem Behufe nach der Normandie reiste, als San Oldegar im Jahre 1131 den Plan fasste, jene Kirche errichten zu lassen.

Schon im Jahre 1102 wurde die „alte Kathedrale" zu Salamanca im normännischen Styl zu bauen angefangen, als Geronimo, der Beichtvater des Cid, ein Franzose von Geburt, daselbst Bischof war. Ihre völlige Erhaltung verdanken wir dem Bischof Francisco de Bobabilla, der sie unberührt stehen liess, als 1513 die neue grosse Kathedrale angebaut wurde. Der Grundriss zeigt, gleich einer alten Basilika, ein längliches Viereck von drei Schiffen, von denen die zu den Seiten weit schmäler und weniger hoch sind; sie enden nach Osten in eine Tribune, oder halbkreisförmigen Chor, und zwei nischenartige Seitenkapellen. Zweimal fünf Säulenbündel oder vielmehr an den Ecken eingekerbte Pilaster, mit drei Viertheil vorstehenden Säulenschäften an jeder Seite, trennen die Schiffe und tragen die Kreuzgewölbe derselben; sie haben einen verkröpften, attischen Fuss, der auf einer bankähnlichen, kreisförmigen Basis steht, wie dieses im nördlichen Spanien überhaupt öfter vorkommt, wohl um den müden Andächtigen als Sitze dienen zu können. Die Kapitäle sind mit Blätterwerk und Figuren von feiner Arbeit reich verziert. Ueber der Vierung vor der Chornische erhebt sich eine Kuppel, die vom Viereck in ein Sechszehneck übergeht; ihre Rippen, bis zum Schluss des Gewölbes, sind von drei Viertheil vorstehenden Cylindern mit Ringen gebildet. Wie im Innern, ist sie auch aussen ganz in Quadersteinen ausgeführt, hat vier vorstehende Giebel und eben so viele kleine runde Thürme, die sich aus dem Viereck erheben. Die zugespitzte Kuppel hat an den Rippen blätterartige Vorsprünge zum Aufsteigen und endet in einen Knauf. Die Façade ist durch einen späteren Vorbau nicht mehr sichtbar, dagegen aber bietet die Rückseite dieser schönen Kirche, die schon im 13. Jahrhundert südlich einen Anbau erhielt, einen überaus reichen, malerischen Anblick.

Dieser Kathedrale ähnlich ist die einfachere Kathedrale zu Zamora, welche ebenfalls Geronimo, der Beichtvater des Cid, theilweise umbauen liess. Ihre Façade ziert ein grosses rundes Fenster von besonderer Schönheit. — Kleine Kirchen derselben Bauart in Salamanca sind noch Santo Tome de los Cabaleros von 1136 und San Cristobal von 1150, beide von etwas roher Ausführung; sodann San Adrian von 1156 und Santa Olalia, von sehr schöner und feiner Steinmetzenarbeit, gleichwie an der alten Kathedrale. Höchst merkwürdig sind an denselben in den Profilirungen der Portalbogen jene als Verzierung angebrachten und nebeneinander gereihten kleinen Thierköpfe, gleich Fuchsköpfen, wie wir sie ganz ähnlich in England antreffen[1]). Noch erwähne ich zu Salamanca die Kirche S. Tomas a Beckel vom Jahre 1179, da sie ausnahmsweise mit einem einfachen Glockenthurm an der Vorderseite versehen ist.

Die im Jahre 1107 erbaute Kathedrale zu Avila in Alt-Castilien zeichnet sich durch einen weiten, halbkreisförmigen Chor aus, der, mit doppeltem Umgang und Zinnen gekrönt und an der Grenze der Stadt gelegen, zur Vertheidigung derselben dienen konnte. Die kleinen Rundbogenfenster, mit einer Kugelverzierung ringsum, stehen oben in pilasterartigen Verstärkungen der Mauer in Quader. Sie haben Aehnlichkeit mit denen an der Allerheiligen-Kapelle zu Regensburg[2]) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Zinnen hat auch der Thurm an der Façade, die ihrer zwei erhalten sollte, so dass das Aeussere der Kirche fast das Ansehn eines festen Schlosses erhält. Von den drei Schiffen, im Spitzbogen überwölbt, ist das mittlere sehr breit und weit höher als die beiden zu den Seiten. Das Gebäude, sowohl im Innern, als von aussen, bietet aber wegen späterer Anbauten und Erneuerungen kein harmonisches Ganze mehr dar.

Zu den Kirchen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts darf wohl San Pedro in Avila gerechnet werden. Auch hier ist von den drei im Spitzbogen überwölbten Schiffen das mittlere bedeutend höher und breiter. Die fünf Pfeiler zu jeder Seite sind genau so gebildet, wie die der alten Kathedrale zu Salamanca, nur sind sie schlanker und die Kapitäle schmücken stark überhängende Blätter, wie es auch noch im 13. Jahrhundert üblich war. Ueber der Vierung erhebt sich eine Kuppel, in der Art, als die zu Gelnhausen, aber niedriger. Der Chor

1) Die Architektur der Normandie des 12. und 13. Jahrhunderts gehört nicht nur zu der ausgezeichnetsten jener Zeit, sondern ihr Einfluss auf einen grossen Theil Europas, von England bis in das südliche Italien, war höchst bedeutend. Eine gründliche Erforschung derselben dürfte ein neues Licht auf den Gang der Baukunst des Mittelalters werfen.

1) In Oxford an St. Peter in the east, in Northhamptonshire an der Earls Barton Church und zu Iffley an S. Mary's Church, die um 1160 erbaut worden ist; hier befindet sich am Portal eine doppelte Reihe solcher Thierköpfe, die bis zum Sockel herabgehen. S. Britton, *chronological history of christian Architecture in England.* London 1826. S. 202.

2) Siehe eine Abbildung hiervon im deutschen Kunstblatt 1852 S. 153. Fig. 14 in der Mittheilung von F. v. Quast über Regenburgs Bauwerke.

schliesst in flachem Halbkreis; zu seinen Seiten befinden sich zwei Nischen. Die Façade ist durch flache Strebepfeiler in drei Theile getheilt, von denen der mittlere und höhere einen Giebel hat, der sonderbarer Weise neben über die Strebepfeiler hinausreicht. Das Portal, im Halbkreis und von reicher Profilirung, ist verziert mit Zacken, Diamantschnitt und einzeln stehenden Kugeln, welche letztere sehr häufig und eigenthümlich in Spanien bis in das 15. Jahrhundert vorkommen, obgleich sie viel mehr eine sonderbare, als schöne architektonische Verzierung bilden. Ueber der Thür befindet sich ein grosses rundes Fenster und immer ein kleineres in den Seitentheilen. Der Styl der indessen roh gearbeiteten Ornamente erinnert öfter an ähnliche an der Kirche zu Gelnhausen, die Kirche selbst jedoch ist mit dieser sonst nicht zu vergleichen.

Grössere Kirchen Spaniens, welche im 13. Jahrhundert im Spitzbogenstyl zu bauen angefangen worden sind, erhielten meist ihre Vollendung erst im 15. Jahrhundert oder sind so umgestaltet worden, dass jetzt nur noch einige Reste des ursprünglichen Baues einen Begriff von denselben geben. Hierher gehört die Kathedrale zu Burgos, deren Grundstein im Jahre 1221 durch den englischen Bischof Maurizio gelegt worden ist und die zu den grössten und reichsten gehört, deren sich Spanien rühmt. Einer der ältesten noch erhaltenen Theile ist das nördliche Portal, *Puerta alta* oder *de los Apostolos* genannt: es ist sehr massig gehalten und hat höchst merkwürdige Sculpturen, auf welche wir nochmals zurückkommen werden. Aus einer etwas späteren Zeit und von schlankeren Verhältnissen ist das grössere südliche Portal, *Puerta del Perdon* genannt. In dem Felde über dem Portalsturz befindet sich in erhabener Arbeit der sitzende, segnende Heiland, umgeben von den vier Evangelisten und ihren Symbolen. Darunter in einer Reihe die sitzenden zwölf Apostel[1]). Diese Sculpturen entsprechen ähnlichen des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, sind aber etwas roh in der Ausführung. Aus einer weit späteren Zeit ist die am Pfeiler der Doppelthüre stehende Statue eines Bischofs, die, schön und grossartig, zu den besten Werken ihrer Zeit gehört. Der Chor und die westliche Façade sind in ihren Hauptdispositionen denen des Kölner Doms nicht unähnlich, stehen diesem aber in der Ausführung sehr nach, besonders die Frontseite mit ihren zwei ausgebauten, mit durchbrochenen Helmen versehenen Thürmen, die erst im 15. Jahrhundert durch den deutschen Baumeister Johann von Köln erbaut worden sind. Abgesehen dass diese Theile der Kathedrale etwas zu Massives haben, so macht doch das grosse Ganze desselben einen überaus reichen und imposanten Eindruck; bei genauerer Untersuchung in der Nähe jedoch findet man sich durch die Ausführung der einzelnen Theile wenig befriedigt, da sie schwerfällig in der Form und roh von Arbeit sind.

Mehr aus einem Guss, als die Kathedrale zu Burgos, ist die zu Barcelona, welche im Jahre 1298 zu bauen angefangen worden ist. Die Hauptfaçade blieb jedoch unvollendet, obgleich das Capitel während drei Jahrhunderte bei jeder Heirath eine Steuer zum Ausbau derselben erhob. Die zwei schlanken, achteckigen Thürme, zu Seiten eines der Nebenportale, haben hohe Fenster und Plattformen mit gothischem Geländer. Die Bildwerke an der Thür stellen den Kampf mit Bestien dar und darüber dazu singende Engel. In den Kapitälen befinden sich allerlei fratzenhafte kleine Männer, wie dergleichen auch bei uns vorkommen. Das Innere der Kathedrale hat drei Schiffe und noch sich an sie anschliessende Kapellen. Das mittlere ist höher als die der Seiten. Das Kreuzgewölbe wird von Säulenbündel getragen, die unter sich mit halbkreisförmigen Bogen verbunden sind, während die Galerie darüber im Spitzbogenstyl, der Bauart des Gebäudes angemessen, gehalten ist. Der Hochaltar erhebt sich über dem flachen Bogen der Krypta, worin das Grab der h. Eulalia. Der Chor, wie überall in den spanischen Kathedralen, befindet sich in der Mitte der Kirche; nämlich östlich von der Vierung, wo die Kreuzschiffe sich durchschneiden, erhebt sich der Hochaltar, der hier nicht so, wie öfter anderwärts, mit seinem Retablo oder Altaraufsatz bis zur Höhe des Gewölbes reicht. Gegenüber, westlich ist das eigentliche Chor mit den reich in Holz geschnitzten Sitzen für die Chorherren. Beide Theile sind durch hohe, reich verzierte Gitter geschlossen, indem sie zwischen sich einen freien Gang lassen. Dieser ganze Raum ist in der Regel mit einer hohen, reich geschmückten Mauer umgeben, wodurch die allgemeine Uebersicht und Wirkung im Innern sehr beeinträchtigt wird, hier in der Kathedrale jedoch, weil häufig nur Gitterwerk, von weniger nachtheiliger Folge ist. Diese wenigen Angaben mögen hier genügen, um einestheils die Anordnungen, wie sie allgemein in den spanischen Kathedralen stattfinden, anschaulich zu machen, anderentheils aber zu zeigen, dass in Spanien im Wesentlichen dieselbe Richtung des Baustyls befolgt wurde, wie wir ihn aus dem 13. Jahrhundert auch im nördlichen Frankreich und Deutschland treffen.

Ein Beispiel, dass im 14. Jahrhundert zu Barcelona die Architektur des südlichen Frankreichs befolgt wurde, gewährt die Kirche Santa Maria del Mar, deren Façade vom Jahre 1328 derjenigen der Kathedrale zu Arles in der Provence in der Hauptdisposition auffallend ähnlich ist. Sie hat nämlich einen wenig vortretenden Vorbau mit flachem Giebel, ein reich gegliedertes Portal im Spitzbogen (statt Rundbogen, wie in Arles), das durch eine Säule in zwei Eingänge getheilt ist. Zu den Seiten stehen die Statuen der Apostel Petrus und Paulus. Ueber der Thüre im Spitzbogenfelde befindet sich in Relief der Heiland, sitzend, mit erhobenen Händen, Maria und Maria Magdalena zu den Seiten knieend. Später aus dem 15. Jahrhundert, zu welcher Zeit die Kirche vergrössert worden zu sein scheint, ist auf die Fläche des Reliefs die Celebrirung einer Messe al fresco gemalt worden, und darunter auf den Thürsturz, friesähnlich, eine Prozession, welche sich auf eine bestimmte Begebenheit zu beziehen scheint. Das Blätterwerk am Giebel ist nach spanischer Art schon sehr gross und massig gehalten.

Die Verbindung mit deutschen Werkmeistern jener Zeit bezeugt auf eine augenfällige Weise das südliche Portal, *puerta de los Apostolos* genannt, an der S. Peterskirche zu Valencia, welche 1262 unter Bischof Andres de Albalat zu bauen angefangen, 1482 sehr vergrössert und 1760 im Innern in den corinthischen Baustyl jener Zeit ganz umgewandelt wurde. Dieses Portal, im reinsten und reichsten Baustyl des 14. Jahrhunderts, hat sowohl architektonisch, als in den Verzierungen, Blätterwerk und Statuen eine solche Uebereinstimmung mit den schönsten Werken der Kölner Schule, dass es keinem Zweifel unterworfen bleiben kann, der Meister desselben gehöre jener Bauhütte an. Auch die Ausführung ist von einer Feinheit und Zierlichkeit, die auffallend absticht gegen die roheren Arbeiten spanischer Werkmeister an anderen Theilen dieser Kirche. Der Glockenthurm, von 1381 bis 1418 erbaut, scheint gleichfalls von einem deutschen Meister herzurühren, wie dieses sein Name Juan Franck vermuthen lässt. Dass später Johannes von Köln die Façade der Kathedrale zu Burgos gebaut, wurde schon oben angegeben. Derselbe vollendete auch 1488 das prächtige Carthäuserkloster Miraflores bei Burgos, welches eine grosse Aehnlichkeit mit Eton College Chapel bei Windsor hat.

1) Siehe das Werk: *Architectural, Sculptural and picturesque Studies in Burgos and its neighbourhood by J. B. Waring, author of architectural Art in Italy and Spain. London 1852*, wo eine Abbildung dieses Portals.

Wie im 15. Jahrhundert auch viele niederländische Architekten, Bildhauer und Bildschnitzer in Spanien ihre Kunst ausgeübt, werden wir weiter unten näher angeben; hier machen wir einstweilen nur darauf aufmerksam, um den Beweis für den Einfluss aus dem Westen auf die Entwickelung der Kunst in Spanien noch weiter zu verstärken. (Fortsetzung folgt.)

Steindruck.

Luther, die Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg anschlagend. Nach dem für das Martinsstift in Erfurt bestimmten Relief von Hermann Heidel, lith. von Pietsch. — Qu.-Fol. Pr.: 1 Thlr. — chines. Papier 1½ Thlr. Berlin, Franz Duncker (W. Besser's Verlagshndlg.)

Wir haben im vorigen Jahrgange S. 178 eine ausführlichere Beschreibung dieser schönen und wirkungsreichen Composition von Heidel gegeben, welche den Reformator in dem Moment darstellt, wo er nach der Anheftung der Sätze die Stufen von der Kirchenthür wieder herabkommt und zu beiden Seiten charakteristische Gruppen seiner Anhänger und Widersacher gebildet sind. Der Gegenstand sowohl, als auch die Ausführung lud zu einer Vervielfältigung lebhaft ein und wir freuen uns, den Lesern eine solche in der gegenwärtigen Lithographie empfehlen zu können, welche allerdings mit einer leichten Hinneigung zu einer malerischen Auffassung des Skulpturwerks, doch mit einem treuen Verständniss derselben und in wirkungsvoller, freier und leichter Weise zu Stande gebracht ist. **F. E.**

Kunstliteratur.

Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde, Membre de l'Institut, conservateur des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de la Sculpture moderne. 1re Partie. Histoire et Descriptions. Paris, 1852. (348 S. in 8.)

Von **F. Kugler.**

Als ich vor funfzehn Jahren meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung" arbeitete, fand ich für diejenigen Abschnitte dieses Buches, welche die Email-Malereien frühmittelalterlicher und späterer Zeit zu behandeln hatten, an wissenschaftlichem, kunsthistorisch erläuterndem Material noch so viel wie Nichts vor. Ich war in allem Wesentlichen nur auf die, allerdings in seltner Fülle vorhandenen Arbeiten selbst angewiesen und hatte diese je nach ihren Stylunterschieden und nach den Chiffern, Namen, Jahrzahlen, mit welchen sie zum Theil versehen sind, zu ordnen. Die in solcher Art durchgeführte nähere Betrachtung jener kleinen Kunstwerke war immerhin nicht ohne Gewinn; die hieher bezüglichen Abschnitte meines Buches mochten schon einen ersten Ueberblick über die Geschichte jenes Kunstfaches, neben manchen nicht ganz unwichtigen Einzelbemerkungen, gewähren.

Seitdem ist Bedeutendes und Umfassendes für die Geschichte der Emailmalerei, in technischem und künstlerischem Belange, geschehen. Die Franzosen namentlich, die in neuerer Zeit so viele Seiten der Kunstgeschichte des Mittelalters und der sich daran anknüpfenden Epochen mit glücklichstem Erfolge bearbeitet, haben auch diesem Fache eine um so thätigere Aufmerksamkeit zugewandt, als es sich hier sehr wesentlich um die Ehre ihrer eignen Heimat handelte. Denn es ist bekannt, dass der zierliche Luxus der Emailmalerei, zumal in Verbindung mit den übrigen Luxuskünsten, an welche er sich gern anschliesst, wie noch in der neueren Zeit, so das Mittelalter hindurch und in der Epoche der Renaissance in Frankreich mit Vorliebe gepflegt ward. So ist in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Schriften, zumeist von französischen Autoren, erschienen, die uns mit den Ursprüngen der Emailmalerei, mit der verschiedenartigen Weise ihrer Fabrikation und Verwendung, mit den lokalen Verhältnissen des Betriebes, mit den Persönlichkeiten der Künstler, welche darin einen Namen gewonnen, mit der Masse des Denkmälervorrathes näher bekannt machen. Das in der Ueberschrift genannte Werk des Hrn. de Laborde bildet den Schluss dieser Reihe, fasst die begründeten Resultate seiner Vorgänger übersichtlich zusammen und beruht zugleich, wie von dem Verf. nicht anders zu erwarten war, auf eignen umfassenden Quellenstudien.

Seinem nächsten Zwecke nach ist es ein Verzeichniss der aus 563 Nummern bestehenden Sammlung von Emaillen, welche die Galerieen des Louvre besitzen. Bei jedem einzelnen Stück ist vorerst die Form und Beschaffenheit, der bildliche Inhalt, die Grösse summarisch angegeben; dann folgt überall, in kleinerem Druck, eine ausführliche Beschreibung, in welcher alles Eigenthümliche in Bezug auf Gegenstand und Behandlung, inschriftliche Bezeichnung und Herkunft nachgewiesen ist. Die Anordnung des Verzeichnisses ist historisch, mit den ältesten der vorhandenen Arbeiten beginnend und mit den jüngsten schliessend. Doch hat sich der Verf. hieran keinesweges genügen lassen. Es sind übersichtliche Darstellungen der Epochen, Gattungen, Schulen, des Charakters der einzelnen Meister und ihrer Lebensverhältnisse eingestreut; es sind, wo dies erforderlich war, nähere kritische Untersuchungen hinzugefügt; es ist auf die entsprechenden Werke der Email-Malerei in andern Sammlungen vielfach Bezug genommen und diesen in den Anmerkungen eine ebenfalls näher eingehende Einzelbetrachtung gewidmet. So verwandelt sich das Buch aus einem blossen Verzeichnisse in eine lebendige Geschichte des in Rede stehenden Kunstfaches, der als Hauptbeispiele die im Louvre vorhandenen Werke, als Nebenbeispiele die Werke andrer Sammlungen eingereiht sind. So wird der, nur für den Einzelzweck bestimmte Wegweiser zu einem in das Ganze der Kunst- und Culturgeschichte eingreifenden Werke von wissenschaftlicher Bedeutung.

Wir können dem Verfasser in der Menge seiner Einzelbeschreibungen nicht füglich nachfolgen; es mag aber wohl verstattet sein, auf seine allgemeinen Betrachtungen und die Resultate, welche sich daraus ergeben, einige nähere Blicke zu werfen. Zunächst ist zu bemerken, dass er an dem Begriffe des Emails, als eines in der Ofenglut hervorgebrachten Schmelzes auf Metall, mit Bestimmtheit festhält und somit nicht nur alle anderweitig vermittelte Anwendung von Farbe auf metallischem Grunde, sondern namentlich auch alle enkaustische Malerei auf andern Stoffen ausser Betrachtung lässt. Diese Unterscheidung ist seiner Ansicht nach für die Erkenntniss des Ursprunges der Emailmalerei von erheblicher Wichtigkeit, indem bisher, wie er bemerkt, das Durcheinanderwerfen der verschiedenen enkaustischen Malarten zu nicht ganz wohlbegründeten Ansichten geführt habe. Die herrschende Meinung ist, dass die Emailmalerei bei den Aegyptern, den Griechen und Römern bekannt und geübt worden sei. Der Verf. widerspricht dem mit Ueberzeugung: die farbigen Glasuren antiker Terracetten und ähnliche Arbeiten verstatteten es keinesweges, auf gleichzeitige Schmelzmalerei auf Metall zurückzuschliessen; die scheinbaren Emailfarben auf antiken Metallgegenständen seien bisher noch nicht entschieden als solche nachgewiesen oder bestimmt als das Gegentheil nachzuweisen; um jene leuchtenden Effekte hervorzu-

bringen, welche nachmals das Auszeichnendo des farbigen Emails ausmachen, seien häufig andro unbehülfliche Mittel angewandt, zu denen gewiss keine Veranlassung vorgelegen hätte, wenn die Emailmalerei irgendwie verbreitet gewosen wäre; und wäre sie im Alterthum nur irgend bekannt gewesen, so würde ohne allen Zweifel die ausgedehnteste, durch zweifellose Denkmäler bestätigte Verbreitung die Folge davon gewesen sein, da diese Technik dem antiken Kunstluxus, zumal der römischen Zeit, so fördernd entgegengekommen wäre. Der Verf. geht hiebei auf verschiedene antike Denkmäler mit näherer Darlegung ihrer Beschaffenheit ein. Von entscheidender Bedeutung aber ist ihm die Stelle in Philostrat's „Gemälden" (I, 28), in welcher der griechische Rhetor (zu Anfange des dritten Jahrhunderts v. Chr.) bei Erwähnung des buntgeschmückten Geschirres, welches die Pferde eines Reiterbildes tragen, sagt: „Es wird berichtet, dass die dem Ocean benachbarten Barbaren diese Farben dem glühenden Erze auflegen, dass diese fest bleiben und wie Stein erhärten und dass das Gemalte eine stetige Dauer hat". Der Verf. bezieht dies, wie Andre, auf die Gallier (für deren Namen wir vielleicht, um die unbestimmte Aeusserung Philostrat's nicht zu eng einzuschliessen, den allgemeineren Namen der Celten setzen dürfen). Er weist sodann eine erhebliche Anzahl emaillirter metallener Schmuckgegenstände nach, die aus gallischen, gallo-belgischen und englischen Gräbern herrühren, während in Italien Nichts der Art, in den germanischen Ländern nur ganz vereinzelt ein oder ein andres Beispiel gefunden sei. Er schliesst hienach mit der Annahme, dass die Erfindung und erste Anwendung des Emails in der That demjenigen Lande angehöre, in welchem nachmals die weitere künstlerische Verwendung desselben zur eigentlichen Blüthe gelangte.

Es möchte indess doch in Frage stehen, ob die Archäologen den Untersuchungen und Schlussfolgerungen des Verf. überall beizupflichten und gleich ihm die Ehre jener Erfindung seinem Vaterlande zuzuschreiben geneigt sein werden. Es frägt sich, ob der Verf. in der That den antiken Denkmälervorrath genügend kennt, ob er alles dahin Gehörige in der erforderlichen Weise zu untersuchen im Stande war. Dussieux, in seinen *Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail*, p. 31 ff., bezeichnet ein, in einem römischen Grabe der Grafschaft Essex in England gefundenes zierlich emaillirtes Bronzegefäss als Hauptbeispiel der von den Römern geübten Weise dieser Technik; Hr. de L. spricht von demselben gar nicht. Unter den ägyptischen Denkmälern des Louvre erwähnt er selber eines Sperberfigürchens von der Höhe eines Zolles, dessen Fläche, zwischen erhaben stehenden Goldlinien, mit farbigen Füllungen versehen ist; die letzteren sind auch ihm zuerst als Email erschienen, und er bezweifelt diese ihre stoffliche Eigenschaft vorzugsweise nur desshalb, weil es ein ganz vereinzelt stehendes Beispiel sei. Es sind diesem einen aber noch eine erhebliche Anzahl andrer Beispiele hinzuzufügen, — jenem glänzenden Goldfunde angehörig, den Ferlini zu Meroë gemacht hatte und der sich jetzt in dem ägyptischen Museum zu Berlin befindet. Diese prächtigen Schmuckgegenstände waren bekanntlich ohne Zweifel für eine der äthiopischen Königinnen gefertigt und tragen, bis auf einzelne Gegenstände von griechischer Form, das ägyptische Gepräge. Vier grosse und breite goldne Armbänder, mehrere Halsketten, andre kleinere Stücke sind reich mit farbiger Zierde versehen, die ebenfalls zumeist zwischen erhaben stehenden Goldfäden (je nach dem Charakter der dargestellten Einzelfiguren, aus denen die Dekoration besteht,) — in der Weise der von den Franzosen sogenannten *Émaux cloisonnés*, angebracht sind. Die Farben sind helleres und dunkleres Blau, Grün, auch Weiss und Schwarz zur Darstellung des beliebten symbolischen Ornamentes in der Form des Auges. Alle diese Farben erscheinen durchaus als ein harter Schmelz, der flüssig in die Füllungen eingelassen und in diesen in nicht gleichartiger Fläche erhärtet ist. Wesentlich verschieden von ihnen ist eine ausserdem vorkommende rothe Füllung, die sich ebenso bestimmt als Incrustation, als aus eingekitteten geschliffenen Steinchen bestehend, erkennen lässt. Auch kann ich ausserdem, nach einer mir freundlichst mitgetheilten Notiz des Hrn. Dr. Brugsch, noch ein grosses, mit dem Uräus versehenes goldnes Stirnband anführen, welches sich im ägyptischen Museum zu Leyden befindet und an seiner Aussenfläche blau emaillirt und mit farbigen Steinen besetzt ist. Die Sorge für den Ruhm seines Vaterlandes scheint Hrn. de L. doch etwas zu weit geführt zu haben, wenn auch nicht zu läugnen sein wird, dass jene Aeusserung des Philostrat immerhin nicht ganz aus der Luft gegriffen sein dürfte. —

Für die dunkeln Jahrhunderte des Mittelalters, nach jenen Beispielen celtischer Gräber, welche der Verf. als die ersten der Emailmalerei bezeichnet, vom siebenten bis elften Jahrhundert, verschwindet der Faden sofort fast gänzlich wieder; doch fehlt es wenigstens nicht durchaus an Andeutungen, die die Fortdauer des technischen Betriebes voraussetzen lassen. Dann folgt die grosse Kunstthätigkeit von Limoges, wo eine umfassende Industrie für den in Rede stehenden Zweck sich bereits in jener dunkeln Epoche musste herangebildet haben und wo, vom Ausgange des 11. Jahrhunderts ab, das 12., 13. und 14. Jahrhundert hindurch eine überaus grosse Menge dekorativer Kunstwerke unter thunlicher Verwendung des farbigen Emails entstanden ist. Es sind jene alterthümlichen, besonders kirchlichen Utensilien, wie solche auch bei uns nicht selten vorkommen, aus Kupfer bestehend oder mit kupfernen Platten bedeckt, deren Oberfläche mehr oder weniger durch das aufgelegte Email geschmückt ist. Das letztere ist hier in vertieften Feldern angebracht, in der Art, dass die einzelne Farbe in der Regel von dem Metallrand, welcher ihr Ausbreiten, ihre Vermischung mit andrer Farbe verhindern sollte, umschlossen ist. Das einfache Verfahren hat hiebei zu mannigfach verschiedener Behandlungsweise Veranlassung gegeben; theils ist nur der Grund der bildlichen Darstellung mit farbigem Email versehen, während die Figuren silhouettenartig ausgespart, vergoldet und ihre Einzeltheile in gravirter Zeichnung angegeben sind; theils ist umgekehrt der Grund das stehengebliebene (vergoldete) Kupfer und die figürliche Darstellung farbig; theils ist Alles mit Farbe bedeckt, und die Metallränder, welche die einzelnen Töne scheiden, laufen dann, die Conture der Zeichnung bildend, als feine vergoldete Linien dazwischen hin. Der französische Kunstausdruck für diese ältere Gattung ist der der *Émaux en taille d'épargne*, der Emaillen mit ausgesparter Zeichnung.

Der Verf. bezeichnet die Anfertigung dieser Arbeiten als ein fast unbedingtes Monopol von Limoges. „Wir schreiben (so sagt er, p. 32,) dieser Stadt ohne Unterschied alle diejenigen Emaillen auf Kupfer zu, welche nicht von anderen Ländern in Anspruch genommen werden, welche von ihnen nicht mit den sicheren und unwiderleglichen Gründen, die auf der modernen Kritik beruhen, in Anspruch genommen werden." Dieser zuversichtlichen Behauptung fehlt es im Verlauf des Werkes wiederum ein wenig an der erforderlichen Unterlage; auch ist sie, trotz des zuversichtlichen Klanges, ein wenig zu dehnbar, nach verschiedenen Seiten hin. Wir Andern, in deren Heimat dergleichen Arbeiten, wie schon angedeutet, eben auch nicht zu den Seltenheiten gehören, könnten ziemlich mit demselben Rechte dem Verf. nur diejenigen Stücke als Limousiner Fabrikat abtreten, bei denen er den Limousiner Ursprung mit denselben guten Gründen nachgewiesen hätte; welches Letz-

tere seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das deutsche Rheinland, namentlich die Diöcese von Köln, ist sehr reich an alten Emailwerken der in Rede stehenden Art; ich kenne ziemlich die ganze Masse dieses Denkmälervorrathes, die sich in der preussischen Rheinprovinz nordwärts bis Kaiserswerth befindet, aus eigner Anschauung und muss es freilich gestehen, dass ich einstweilen für keines einen bestimmten Nachweis in Betreff seines Ursprunges beizubringen vermag: sollten sie aber darum unbedingt nichts Andres sein, als Handelsartikel, welche von Limoges ausgeführt worden? Einen Vergleich zwischen ihnen und unzweifelhaften Limousiner Arbeiten anzustellen bin ich ebenfalls ausser Stande. Aber ein besserer Gewährsmann, Jules Labarte, in seiner gelehrten *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil,* — einem Werke, dessen Lob nach Hrn. de Laborde's eignen Worten überflüssig ist, da dies durchaus allgemein anerkannt werde, sagt (p. 153) von jenen rheinländischen Emaillen: „Obgleich ihre Ausführung völlig idenlisch ist mit der der Limousiner Emaillen, so haben sie doch ein Etwas in ihrer Erscheinung, das einem geübten Auge sie von diesen zu unterscheiden verstattet." Er erwähnt darauf eines in der preussischen Rheinprovinz angekauften Werkes der Art, welches sich seit einiger Zeit in der Kirche von St. Denis, auf dem Altar im Grunde der Absis, befindet. „Die darauf befindlichen Figuren (so sagt er) haben Nimben aus Email, ausgestattet mit feinen Verzierungen aus Metall, die nach dem Limousiner Verfahren ausgeführt sind: nichtsdestoweniger ist es beim Anblick des Monumentes leicht zu erkennen, dass dasselbe ganz und gar der deutschen Kunst angehört." Ich erlaube mir, auch noch darauf hinzudeuten, dass ich bereits in meiner Beschreibung der Sammlung der Berliner Kunstkammer (S. 15) einige alte Emaillen angeführt habe, deren künstlerische Behandlung geradehin an die in oberdeutschen Miniaturen übliche erinnert. Es dürfte das Urtheil minder vorweg nehmen heissen und mit einer naiven Kritik besser übereinstimmen, wenn wir die Eigenschaft der Stadt Limoges als eines Hauptfabrikortes für diesen Zweig der Kunstindustrie, und schon für die in Rede stehende mittelalterliche Zeit, immerhin anerkennen, dabei aber auch zugestehen, dass diese einfache und, wie der Verfasser selbst bestätigt, nur selten durch ein besondres Kunstverdienst ausgezeichnete Technik ebensogut auch an andern Orten, und zum Theil vielleicht in nicht ganz unerheblichem Umfange, geübt sein möge. (Schluss folgt.)

Zeitung.

Hl. **Düsseldorf.** Lessings „Luther" ist in der Untermalung fertig; geringer zwar an Umfang, doch ein würdiges Gegenstück zum „Huss". Einen vollständigen Gegensatz bilden diese beiden in der äussern Erscheinung, aber in ihrer inneren Bedeutung eine so wunderbare Einheit, dass nur eins neben dem andern betrachtet, die volle Wirkung hervorbringt. Huss, der Held des Leidens, umringt von Widersachern, am Ende seiner Laufbahn, eben im Begriff, durch den Tod die Wahrheit seiner Sache zu besiegeln; Luther, der Mann der That, inmitten seiner Anhänger, eben auf dem Punkte, wo er den Weg des neuen Lebens betritt und durch seine entscheidende Handlung den alten auf ewig sich verschliesst, und doch ist es ein Geist, der in beiden lebt und wirkt. Beider Auge ist nach oben zu demselben Gotte aufgerichtet. — Die Gestalt Luthers auf dem neuen Bilde ist wahrhaft imposant. Noch in der Fülle der Jugendkraft, aber im reifsten Bewusstsein seines Unternehmens, scheint seine Brust auf gleiche Weise geschwellt von der Gluth des eignen innern Dranges und der Wärme des göttlichen Geistes, der mit neuer Gewalt in sie einzieht; sein Mund festigt sich zu kräftigstem Trotze, ohne von seiner Lieblichkeit etwas zu verlieren; sein erhabenes Auge nimmt das wiedererrungene Licht zugleich in sich auf und strahlt es von sich.

Ich darf der Dekorationen zu erwähnen nicht vergessen, mit denen hier die vereinte Künstlerschaft das neue Lokal ihrer geselligen Zusammenkunft, den „Malkasten" ausschmückt. Man beabsichtigt, sämmtliche bedeutendere Künstler der mittelalterlichen Schulen, sogar auch die Dichter und Musiker, bis in das letzte Jahrhundert in passenden Gruppirungen darzustellen. Eine geniale Composition, von Leutze entworfen, von mehreren Künstlern ausgeführt, prangt bereits an der Hauptwand des Saales. Es ist Altmeister Rubens in bacchantischem Aufzuge, von Satyrn getragen, den weinumkränzten Pokal in erhobener Rechte; unmittelbar zu seinen Füssen eine Gruppe Kinder, über Früchten sich tummelnd, nach einem seiner eigenen Bilder. Vor ihm reitet Franz Snyders auf einem Eber, hinter ihm Paul Potter auf einem Ochsen. Teniers, Dow und andere Maler derselben Zeit und Schule sind auf demselben Bilde angebracht. — Die übrigen Stücke sind noch in Arbeit.

Köln. Der Genremaler Gisbert Flüggen, Urheber „des unglücklichen Spielers", des „unterbrochenen Ehecontracts", der „Testamentseröffnung" und der „Erbschleicher" ist von der k. Akademie der Künste zu München zum Ehrenmitglied ernannt worden. Die Kölner Zeitung theilt den Wortlaut des Diploms, worin der Künstler ein deutscher Wilkie genannt wird, mit.

• **Dessau.** Man beabsichtigt, dem Herzoge Leopold Friedrich Franz, dem Begründer des Wörlitzer Gartens, Grossvater des regierenden Herzogs, ein Standbild zu errichten. Der junge Bildhauer H. Schubert, ein Dessauer, der sich in München ausgebildet, hat dazu einen Entwurf geliefert. Auch wurden, auf Anregung eines Mitgliedes des Denkmalcomités, Hrn. v. Heydeck, zwei Zeichnungen zu einem Standbilde von Führich in Wien eingesandt, welche eine Zeitlang der Besichtigung des Publikums ausgestellt waren.

† **Leipzig.** Unser um die Bekanntmachung mittelalterlicher Baudenkmäler so hochverdiente Mitbürger Dr. Puttrich hat sich bei seinem mehrwöchentlichen Aufenthalte in den österreichischen Staaten im vergangenen Herbste der anerkennensten Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Seine bei den verschiedenen Ministerien und dann bei S. M. den Kaiser selbst gemachten Vorschläge wegen Erhaltung mittelalterlicher Kunstdenkmäler und Förderung des betreffenden Studiums beim Clerus und den Technikern fanden überall die günstigste Aufnahme und erregten das besonders lebendige Interesse S. Maj. des Kaisers. Auch in Salzburg begegneten nicht bloss diese Vorschläge beim Fürstbischof dem grössten Anklange, sondern auch der thätige Forscher der ehrendsten Aufnahme und der dringenden Aufforderung, gleichfalls über *Salisburgensia* Etwas herauszugeben. Die neue Salzburger Zeitung spricht bereits von einer schon bestimmten derartigen Absicht; zunächst steht aber nur fest, dass wir zwei Monographien von Puttrich zu erwarten haben: eine über die in seinem Werke über Sachsen bereits mehrfach erwähnte vierte bekannte Doppelkapelle zu Eger und später eine andere über die Kapelle auf der kaiserlichen Burg Karlstein bei Prag, bekanntlich eine wahre Perle, was Architektur, Mosaik und alte Malerei betrifft.

In Bezug auf dies letztere Unternehmen enthalten die Zeitungen die offizielle Angabe aus Wien: „dass Se. K. K. apostolische Maj. mit Allerhöchster Entschliessung vom 1. Dec. 1852 gnädigst zu gestatten geruht haben, dass der Adv. Dr. L. Puttrich zu Leipzig, behufs der Vervollständigung seines bereits erschienenen Werkes über die Denkmäler der Baukunst des Mittelalters, auch die Kapelle K. Karls IV im Schlosse Karlstein in Böhmen (zum erstenmal) zeichnen und herausgeben könne und die nöthigen Befehle deshalb an den Statthalter in Böhmen ergehen lasse". — Wir wollen nur wünschen, dass in so gediegener Ausführung ins Leben tretende Unternehmungen mehr, als bisher der Fall, von der Theilnahme der höheren und bemittelten Stände begleitet werden mögen. Wir wissen z. B. aus sicherer Quelle, dass eine Menge hochgestellter und reicher Personen bei dem Werke Puttrichs über Sachsen nur subscribirt zu haben scheinen, um ihre Namen unter den Beförderern eines deutschen Unternehmens nicht fehlen zu lassen; nachher aber, oft gar nach den ersten Lieferungen des Werkes, sind sie abgesprungen oder die Erben haben sich geweigert, es fortzusetzen. Fast möchte man einem Wiener Berichterstatter über jenes

Werk Recht geben, wenn er sagt, dass das Nationalgefühl in den „gebildeten Klassen“ wenig über die Phrase hinausgeht, und dass eine Schwäche es überfällt, wenn es die Beutelschnur ohne augenblickliche Befriedigung individueller Eitelkeit lösen soll“. Nun, es wird hoffentlich kommen.

Newyork scheint für den Maler noch ein guter Markt zu sein, besonders da, wie die nordamerikanischen Blätter offen gestehen, die Gemälde nach der Grösse und den Rahmen beurtheilt werden. Die Newyorker Art-Union hielt im December v. J. ihre jährliche Auction und erlöste aus ungefähr 400 Bildern 36,000 Dollars. Es wurden einzelne Bilder, die kaum 50 Dollars werth waren, für 40 Dollars ausgesetzt und bis 3—400 Dollars aufgetrieben.

Kunstvereine.

An die Redaktion des deutschen Kunstblattes in Berlin.

Geehrte Redaktion!

Weniger in unmittelbarer Beachtung des in No. 32 und 41 Ihres Blattes erschienenen Artikels „Der österreichische Kunstverein“, — den öffentlich, durch Aufgebung der Anonymität, zu vertreten bis jetzt Niemand Beruf gefühlt zu haben scheint — als vielmehr, weil er eben in Ihrem, die Interessen der Kunst in ernster Weise gewidmeten Blatte enthalten war, habe ich mich in No. 42 auf eine Beantwortung eingelassen, die ich mit meinem Namen zu unterfertigen mich nicht gescheut habe.

Diese Beantwortung hat zwei weitere Angriffe (in No. 49 und 50) hervorgerufen, — darunter einen anonymen (in No. 50), den ich um so mehr gänzlich unbeachtet fallen lassen zu sollen glaube, weil er, wie jener erste, sich abermals im Felde von Persönlichkeiten ergeht, und dies allein schon hinreicht, um das Urtheil aller Jener festzustellen, denen es redlich und wahrhaft nur um die gute Sache zu thun ist.

Anders verhält es sich mit dem in No. 49 enthaltenen Artikel, zu dem der Herr Vorstand des „österreichischen Kunstvereines“ sich durch seines Namens Unterschrift bekennt.

Ich bin wahrlich weit entfernt davon, Ihrem geschätzten Blatte die Aufnahme einer fortdauernden unerquicklichen Zeitungspolemik zuzumuthen, und habe weder Zeit noch Lust, mich in eine solche einzulassen. Ich vermag überdies in einer Journalpolemik kein Heil für die gute Sache zu erblicken, die wohl in anderer Weise und an anderem Orte auszufechten und zu verhandeln ist, soll der Erfolg ein erspriesslicher sein. Demohngeachtet aber erheischen, wie mich bedünkt, klar formulirte Vorwürfe, die meine Angaben theils als unwahr, theils als die Veranlassung getadelter Vorkommnisse verschweigend, darstellen und mich über das, was mir „zusteht und ansieht“, belehren zu sollen scheinen, — denen jedoch der faktische Grund fehlt, und die daher nur auf irriger Auffassung beruhen, eine Berichtigung.

Zu diesem Behufe wird die geehrte Redaktion wohl auch mir, dem zweimal Angegriffenen, folgendes letzte Wort nicht verweigern:

1. Der vom Vorstande des österreichischen Kunstvereins, Grafen Waldstein gebrachte Apparat von Zifferzusammenstellungen ist gegen folgende in gesperrter Schrift hervorgehobene Worte: „von, der Mehrzahl nach, holländischen und belgischen Fabrikswaaren“ des im Punkte 1. meiner Erklärung vom 15. Oktober (in No. 42) enthaltenen Hauptsatzes gerichtet.

Mag nun die Stellung des Ausdruckes „Mehrzahl“ — der übrigens wohl eben so gut blos in Bezug auf die von auswärts importirten, als mit Bezug auf alle ausgestellten Bilder hätte verstanden werden können — immerhin etwas undeutlich gewesen, und vielleicht durch die im Citate unterlaufene Hinweglassung eines trennenden Komma's noch undeutlicher geworden sein, — jene, oben mit gesperrter Schrift hervorgehobenen Worte sind aber nur ein Beisatz von (insofern er das zifferische Ueberwiegen gerade der holländischen und belgischen Bilder andeutet) doch wahrlich sehr untergeordnetem Gewichte — und können füglich ganz hinweggestrichen werden, ohne den Sinn des Hauptsatzes irgendwie zu verändern.

2. Das in des Herrn Grafen Entgegnung weiter citirte Inserat der „Presse“ vom 26. Mai war mir nur mehr dunkel erinnerlich. Ich habe das Blatt hervorsuchen lassen. Jenes Inserat lautet in wörtlicher Abschrift des vor mir liegenden Exemplars:

Anzeige.

„Der österreichische Kunstverein hat für den 27. Mai eine Generalversammlung ausgeschrieben, welche:

„1. die Ergänzungswahl des Comité's durch 3 Kunstfreunde und 2 Künstler, und

„2. die Wahl eines Comité's zur Berathung allfälliger Veränderungen der provisorischen Statuten vornehmen wird.

„Es hat sich, um einer möglichen Stimmenzersplitterung vorzubeugen, eine „Anzahl Kunstfreunde in einer Besprechung vereinigt, und erlaubt sich, den verehrten Herren Mitgliedern für die bevorstehenden Wahlen vorzuschlagen und „zwar:“ (folgen die Namen der Vorgeschlagenen).

Jeder Unbefangene mag beurtheilen, ob diese einfachen Worte, die sich selbst als von einer Anzahl Kunstfreunde ausgehend geben, und die nach Angabe des Herrn Grafen den Verein bewogen, auch eine Kandidatenliste aufzustellen, die von ihm gebrauchten Ausdrücke: „dass in der Presse vom 26. Mai von ungeschickten Freunden einer durchzuführenden Ansicht eine Kandidatenliste, zur Irreführung der Wählenden unter der perfiden Form, als ginge sie von der Leitung des Vereines aus, veröffentlicht wurde“, — und die Bezeichnung: „einer beabsichtigten Täuschung“ — irgendwie rechtfertigen, und — daher — die Veröffentlichung einer Kandidatenliste von Seite der Direktion und unter ihrer Unterschrift, die denn doch offenbar, zumal in Verbindung mit der Forderung, die Wahlzettel zu unterschreiben, ein ganz anderes Gewicht haben musste, irgendwie nothwendig machten? Weder in noch zwischen den Zeilen kann, meines Bedünkens, Solches gelesen werden!

3. Ich habe den „österreichischen Kunstverein“ nicht, wie der Herr Graf anführt, einen „sogenannten“ Verein genannt, sondern von dem sogenannten „österreichischen“ Kunstverein, ihn andern Kunstvereinen gegenüberstellend, gesprochen, zumal, weil es hierorts zwei sogenannte „Kunstvereine“ giebt, deren jeder vorzugsweise für den Aufschwung der österreichischen Kunst zu wirken erklärt. Die Stellung der Anführungszeichen ist bei Anführungen sehr wesentlich und häufig, wie hier, entscheidend, und sollte daher bei Citaten nicht geändert werden, widrigenfalls allerdings Hintergedanken erscheinen können, an die der Schreiber nie gedacht hat. Uebrigens beruht der österreichische Kunstverein bekanntlich bisher nur auf einer provisorischen Grundlage, da er ja behufs seiner definitiven Constituirung und der Erlangung der definitiven behördlichen Genehmigung, eben erst an seinen Statuten arbeitet.

4. Ich habe durch Annahme meiner Berufung zu meinem jetzigen amtlichen Wirkungskreise weder dem Rechte entsagt, noch gedenke ich dem Rechte je zu entsagen, meine Ansichten über Kunst und was ihr förderlich oder nachtheilig ist, — nöthigenfalls auch öffentlich auszusprechen, und auch darnach zu streben, meine Mussestunden durch fortgesetzte praktische Betheiligung an, meiner Meinung nach, der Kunst wahrhaft förderlichen Unternehmungen, soviel ich vermag, nützlich anzuwenden.

Was ich meinen Vorgesetzten gegenüber zu verantworten habe, ist mir sehr wohl bekannt, ohne dass ich darüber erst der Belehrung durch dritte Personen bedürfte.

Hiermit erachte ich diese Sache abgethan, und mich jedes weiteren Eingehens auf diesem Felde und in der Art gegenseitigen Polemisirens überhoben, und werde, schon aus Achtung für den, höhern Zwecken gewidmeten Raum, Ihres Blattes, auf keine etwa ferner noch erscheinende Entgegnungen, Angriffe und dgl. antworten.

Hochachtungsvoll

Wien, am 29. December 1852.

Franz Graf von Thun,
z. Z. Referent für Kunstangelegenheiten im k. k. öster. Ministerium d. Cultus u. Unterrichts.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 5. Sonnabend, den 29. Januar. 1853.

Kunstbericht aus Wien.

Denkmal für den Erzherzog Karl. — Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale. — Ausbau der fehlenden Giebel der Stephanskirche.

Das neue Jahr beginnt für unsere Kunst unter den günstigsten Auspicien. Die Errichtung eines Monumentes für weiland Erzherzog Karl, die Zusammenberufung der Commission zur Erhaltung und Erforschung von Baudenkmalen und die für den Ausbau der fehlenden Giebel der Stephanskirche ergriffenen Maassregeln werden der Kunst hier einen frischen Impuls geben. Die Errichtung eines Monuments für den Erzherzog Karl ist durch ein Handbillet des Kaisers anbefohlen worden; Oesterreich trägt damit eine Ehrenschuld ab. Lange schon dachte man daran, ein Monument dem um Oesterreich und auch das übrige Deutschland hochverdienten Feldherrn zu setzen. Der schläfrige Geschäftsgang der vormärzlichen Büreaukratie, die mit ängstlicher Sorgfalt wachte, dass ja kein Talent wachgerufen würde, liess die schönsten Jahre unbenützt vorübergehen. Die darauf folgende Revolution und die Finanzkrisis verhinderten, in den letzten Jahren daran zu denken. Es ist ein schöner Zug unseres jugendlichen Monarchen, dass er den ersten lichten Moment in unseren Finanzen, die jetzt eingetretene entschiedene Besserung der Valuta, benutzt, um dem Feldherrn, der der kaiserlichen Familie entsprossen und populair ist, wie nur irgend ein Name es sein kann, im Volke wie in der Armee, ein Denkmal zu setzen. Der äussere Burgplatz, d. h. der Platz zwischen dem Burgthore und der kaiserlichen Hofburg, ist zur Aufstellung des Monumentes bestimmt worden. Die Ausführung desselben ist dem Bildhauer Fernkorn anvertraut worden, welcher jüngst erst die überlebensgrosse Reiterstatue des h. Georg für den Brunnen des Gräflich Montenuovo'schen Hauses (an der Freiung) mit grossem Erfolge modellirt hat, und schon vor längerer Zeit eine Skizze dem Hofe überreichte. Zur Ueberwachung der Ausführung wurde eine Kommission ernannt, welche aus dem Grafen Franz Thun, dem Direktor Ruben und dem Architekten Professor van der Nüll besteht. Die Errichtung dieses Monuments ist für unsere Zustände von um so grösserer Bedeutung, als zu gleicher Zeit angeordnet wurde, dass die Ausführung desselben in Erz in der hiesigen kaiserlichen Giesserei, welche jetzt blos zu militairischen Zwecken verwendet wurde, stattfinden solle. Bei dem Umstande, dass von mehreren Seiten auf Förderung der Plastik gedrungen wird und einige Monumente in Aussicht stehen, gewinnt die Anordnung, dass der Guss hier vollzogen werden soll, eine in die Zukunft hinausgreifende Bedeutung.

Eine nicht minder grosse Bedeutung hat die Zusammensetzung der Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale. Es wird Ihren Lesern erinnerlich sein, dass die Sache durch den Baron Bruck angeregt wurde. Minister Baumgartner, bekanntermaassen zugleich Präsident der Akademie der Wissenschaften, liess nun vor einigen Tagen die Kommission in der Weise zusammentreten, als es in der vom Kaiser sanctionirten Verordnung festgesetzt ist. Es fanden sich also zwei Abgeordnete des Ministeriums des Handels und der Bauten, die Herren Sprenger und Mayern, zwei Abgeordnete des Ministeriums des Unterrichts, die Herren Graf Franz Thun und Dr. Heider, zwei Abgeordnete des Ministeriums des Innern, die Herren Reiche und Meyer, je zwei Abgeordnete von der Akademie der Wissenschaft und der bildenden Künste, die Herren Arneth, Bergmann, Ruben und van der Nüll, unter dem Vorsitz des Sectionschefs im Handelsministerium, Baron Czörnig, als Glieder dieser Kommission ein. Vor der Hand lässt sich über die Thätigkeit der Kommission wenig sagen, als dass sowohl von Seite des Ministeriums, als von Seite der Kommissionsglieder der entschiedene Wille vorhanden ist, dass praktische Resultate hervorgehen. Es wurde eine Sektion gebildet, die zu berathen haben wird, welche Mittel und Wege eingeschlagen werden müssen, um aus den Statuten, die wohl nur mehr als ein Entwurf betrachtet werden dürften und nicht beanspruchen können, in jeder Beziehung ausreichend zu sein, das zu gestalten, was sich unter diesen Umständen eben machen lässt. Ich glaube nicht, dass es sehr lange dauern wird, bevor auch in dieser Beziehung entscheidende Maassregeln getroffen werden. Doch hängt bei dieser Sache, insbesondere bei der Ernennung der so wichtigen Conservatoren, Alles von der Wahl der Persönlichkeiten ab. Gelingt es, in

dieser Beziehung zu genügen, so kann man die Sache als im Voraus gelungen bezeichnen, würde da fehlgegriffen, so nützten dann die besten Abhandlungen und schönsten Instruktionen den alten Bauten sehr wenig. Vederemo. Eine glückliche Wahl hat man darin gemacht, dass man die so wichtige Leitung des Büreaus dem Ministerialbeamten Dr. Heider übergab, der sich durch mehrere archäologische Schriften vortheilhaft bekannt machte und in allen Kreisen gleich geachtet und gleich gern gesehen ist. — Die Zusammenberufung dieser Kommission (ihre Protokolle wird im Auszuge die k. k. Wiener Zeitung veröffentlichen) dürfte dem seit längerer Zeit im Entstehen begriffenen „archäologischen" Privat-Verein einen neuen Impuls geben. Sollte derselbe zu Stande kommen, so hätte man dies vorzugsweise der Thätigkeit der Hrn. Dr. E. Melly, des Architekten L. Ernst und des Hrn. Wolffarth zu verdanken. Es giebt bei solchen Sachen Vieles, was besser und schneller durch Privat-Vereine, als durch Regierungs-Kommissionen zu Stande kommt, so dass es im Interesse der officiellen Kommission und der Sache selbst gleichmässig liegt, das baldige Inslebentreten des archäologischen Vereins zu wünschen.

Was nun endlich den Ausbau der fehlenden Giebel der Stephanskirche betrifft, so dürfte in Bälde an Ausführung eines derselben geschritten werden. Für die Herbeischaffung eines Fonds für die anderen Giebel wird von Seite des Gemeinderathes eine Subscription eröffnet werden. Der jüngere österreichische Kunstverein, den der König von Preussen zwei Kartons Kaulbachs (den Thurmbau und die Sage) behufs der Ausstellung überlassen hat, hat den von allen Seiten gleichmässig anerkannten Beschluss gefasst, diese Kartons in einem eigenen Lokale zum Besten des Ausbaues der Giebel auszustellen. Die Ausstellung hat sich einigermassen verzögert, da sich keine geeigneten Räumlichkeiten für dieselbe fanden. Mehr als irgend eine andere Stadt ist Wien, arm an Sälen besonders in der jetzigen Zeit.

Das Standbild des Erzengels Michael von Kiss.

Es ist dies ein neueres Werk des durch seine „Amazone" rühmlich bekannten Meisters, welches auf königlichen Befehl neuerdings in Bronce gegossen wurde, um als Geschenk an den Prinzen von Preussen nach Babelsberg zu gehen. Man wird sich erinnern, dass der erste in Zink ausgeführte Abguss nach Karlsruhe als Denkmal für die im badischen Feldzuge gefallenen preussischen Krieger bestimmt wurde. Beiläufig mag bemerkt werden, dass dies nicht das einzige auf jene Waffenthat bezügliche Monument ist, welches man errichtete; auch das neue vor Sanssouci liegende Thor zum Weinberghäuschen — ein in verhältnissmässig beträchtlichen Dimensionen ausgeführter Prachtbau — zeigt eine verwandte Beziehung.

Was nun das in Rede stehende Kunstwerk betrifft, so ist die Idee desselben eine einfache. Der Erzengel Michael als Drachenüberwinder sollte dargestellt werden. Demgemäss arrangirt sich die Gruppe so, dass auf das am Boden sich krümmende, in letztem Verzweiflungsgrimm heraufschnaubende Ungeheuer der Engel gewappneten Fusses tritt, zugleich den hoch in beiden Händen geführten Kreuzesschaft dem Lindwurm in den zähnefletschenden Rachen bohrend. Weit hinauf breiten sich die starkbeschwingten Fittige des Engels aus, die ihren Besitzer eben herabgetragen zu haben scheinen. Dadurch, dass die Rechte den Schaft zuoberst anfasst, dass der rechte Fuss etwas vortretend auf dem Unthier ruht, dass ferner der Oberkörper, die Wucht des Stosses zu verstärken, sich nach vorn neigt, hat die Haltung der Figur einen glücklichen Anlauf zu machtvoller Entfaltung, zu dramatisch concentrirtem Ausdruck genommen. Leider jedoch ist es nur beim Anlauf geblieben, und die Conception, treffend und klar wie sie war, ist in der Durcharbeitung nicht zu entsprechender Geltung gekommen. Der Kopf, an sich edel und gross gedacht, zeigt wohl die momentane Verdüsterung, aber nicht die verderbenblitzende Energie eines Michael; die Richtung der Augen schiesst sogar weit über das Ziel ihres Grimmes in's Leere hinaus; die beiden Hände legen sich, namentlich die rechte, nur lose an den Schaft, während doch gerade diese als stossführende, der anderen stosslenkenden gegenüber, denselben fest umfassen müsste; selbst in der Biegung des rechten Handgelenkes liegt etwas forcirt Gemachtes, zu künstlich Reflektirtes. Alle diese Merkmale in ihrer Vereinigung werden in unsern Augen zum Zeichen, dass der Meister, mochte vielleicht der Gegenstand ihn weniger anziehen, beim Durchdenken und Durcharbeiten dieser Aufgabe hinter dem, was seine erste Conception vermöge ihrer ansprechenden Einfachheit und Klarheit verhiess, zurückgeblieben ist.

Nur diesem Umstande wird es zuzuschreiben sein, dass eine Composition, die im Einzelnen manche grosse Schönheit verräth, nicht mit Macht das Gemüth des Beschauers zu ergreifen im Stande ist. Dahin rechnen wir die trefflich modellirten Arme und Beine, deren straffe Muskulatur durch die Ringe des enganliegenden Panzerhemdes eher gehoben als verhüllt scheint; dahin die mit feinem Gefühl behandelte Draperie des kurzen über den Panzer geworfenen Waffenrockes; ferner die Art, wie der zurückgeschlagene Mantel, von einer Agraffe auf der Brust gehalten, die ganze Gestalt in klarster Silhouettirung sich lösen lässt. Wie nothwendig aber gerade hier eine strenge Durchführung des einmal aufgenommenen Motivs der Bewegung war, wird man um so mehr würdigen, wenn man bedenkt, dass Nichts dem Künstler ferner lag, als die Absicht einen Erzengel darzustellen, der vermöge der Einwirkung höherer, ideeller Gewalten seinen Gegner bezwingt. Ein Erzengel Michael, dessen vollkräftig männlicher Körper von einer Rüstung geschützt wird; von dessen Hüfte ein breites Schwert lang niederhängt; dessen Fersen sogar die Sporen des Ritters nicht fehlen, ein solcher Engel will menschlich real behandelt sein.

Für die Darstellung des Drachen hätten wir gewünscht, dass dieser etwas grösser, bedeutsamer hervorgetreten wäre, da ein nicht wegzuleugnendes Missverhältniss in dieser Beziehung zwischen beiden Figuren besteht. Allerdings mag es seine Schwierigkeit gehabt haben, und wir wollen nicht verkennen, dass es eine missliche Aufgabe war, eine derartige Gruppe auf so eng begränztem Postament sich aufbauen zu lassen. Bei der Gestaltung des Drachen stand dem Künstler ausser den vagen Attributen früherer Darstellungen nur die Eingebung der eignen Phantasie zu Gebote, und wenn wir auf der einen Seite dankbar anerkennen, dass ein besonnenes Mass bei der Auswahl der üblichen Fledermausflügel, Krallen, Schlangenschweif, Schuppenhaut u. dgl. gewaltet hat, so möchten wir auf der andern doch auch dem Drachen verwerfen, dass er sich nicht lebendig genug am Vorgange betheilige. Zwar schnaubt er mit weitgeöffnetem Rachen grimmig auf und ringelt sich vor Wuth und Schmerz; allein in eigenthümlichem Contrast damit stehen die friedlichglatt anliegenden langen Haare seines Kammes, die sich doch vor Bosheit sträuben sollten. Wir würden solches an sich kleinlich Scheinende nicht erwähnen, wenn es uns nicht im Zusammenhang mit dem bereits Angedeuteten als Bestätigung unsrer Ansicht erschiene.

Hatten wir mit der Komposition und künstlerischen Gestaltung des Werkes mancherlei zu rechten, so dürfen wir dagegen um so unverhaltener unsre Anerkennung dem verdienten

Meister Friebel, dem Giesser des Rauch'schen Friedrichsdenkmales, zollen, der den Guss der Gruppe in vortrefflicher Weise ausgeführt und das Werk bis in die Einzelheiten, die Ringe des Panzers, die reichen Verzierungen der Kleidung und der Waffen, mit musterhafter Sorgfalt und stets sich gleich bleibender Tüchtigkeit ciselirt hat. Die Schärfe und Feinheit der Arbeit lässt Nichts zu wünschen übrig. **W. Lübke.**

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Die bis jetzt besprochenen Gebäude gehören Gegenden an, welche die Mauren entweder nur vorübergehend besetzt oder nie beherrscht hatten; auch scheinen sie hier auf die Kirchenbaukunst nicht den geringsten Einfluss ausgeübt zu haben, vielmehr müssen wir jenen aus Frankreich und Deutschland bis in das 14. Jahrhundert überall wahrnehmen. Wie es bis zu jenen Zeiten im südlichen und mittleren Spanien unter der Herrschaft der Mauren in dieser Beziehung ausgesehen, ist jetzt kaum zu ermitteln, da sich, wie es scheint, keine christlichen Kirchen aus jenen Epochen daselbst erhalten haben. Nach Vertreibung der Mauren durch die Christen weihten diese meist die Moscheen zu Kirchen ein und sind zum Theil jetzt noch im Gebrauch, wie die grosse Moschee zu Cordova und die zu Toledo jetzt Santa Maria a Blanca genannt und daselbst noch die ganz kleine in der Calle de Cristo de la Lûz. Zuweilen, wenn an die Stelle der Moschee eine neue Kirche gebaut wurde, liess man einzelne Theile stehen, wie bei der Kathedrale zu Sevilla mit einem maurischen Eingangsthor, der Umfassungsmauer des Orangenhofes und dem Thurm der berühmten Giralda. Dass aber die maurische Architektur constructiv auf den frühern Kirchenbaustyl eingewirkt habe, fand ich nirgends, und konnte das durch die Eigenthümlichkeiten beider Bausysteme auch gar nicht stattfinden, indem die Kirchen grosse überwölbte Räume erheischen, die bei den Mauren, wo bis auf Badzimmer und kleine Kuppeln von eigener Construction Alles auf Holzbedeckung berechnet ist, gar nicht vorkommen. Wohl aber ahmten die Andalusier häufig für ihre Glockenthürme die Giralda in kleinen Dimensionen nach, oder schmückten die Wände der im gothischen Styl erbauten Kapellen mit ganz fremdartigen Gypszierrathen aus, wie sie in der Alhambra oder sonst in maurischen Gebäuden vorkommen. Auch die Holzdecken kleiner Kirchen und Capitelsäle sind öfters den maurischen entlehnt. Ferner ist zuzugeben, dass die gothische Ornamentik des 15. Jahrhunderts ihre Verirrungen einestheils der Kenntniss derjenigen der Mauren zuzuschreiben hat, indem die fantastischen Gebilde, von diesen in Sparrenwerk und Gyps ausgeführt, namentlich die an den Bogen herabhängenden Ornamente, auf ähnliche Art von den Christen in massivem Stein ausgehauen wurden. Auch scheint durch den Reichthum der Ornamente, womit die Mauren die Wände ihrer Prachtbauten fantastisch überkleideten, die Phantasie der spanischen Künstler so verirrt zu sein, dass sie sich nun in der Ornamentik Willkürlichkeiten überliessen (wobei die constructive Gliederung ganz ausser Acht gelassen und unkenntlich wurde) ja ganze architektonische Flächen mit Rankenwerk wie übersponnen haben. Bei der Neigung der Spanier zu Pomp und Pracht, ohne feinen Sinn für Schönheit, Ebenmass und Grazie, verfielen sie dabei in das Massenhafte, Uebergrosse des Blätterwerks, während die Rippen oder Stiele dünn und mager, kraus durcheinander laufen und alle architektonischen Glieder sehr geschwungen sind. Diese Manier der verfallenen Gothik, so wie auch die fantastische Renaissance nennen die Spanier sehr treffend *„arquitectura platresca“*, die Silberschmiede-Architektur. In diesem gothischen Styl sind alle Bauwerke unter der glorreichen Regierung des Königs Don Fernando und seiner trefflichen Gemahlin Isabella von Castilien in den Jahren 1474 bis 1516 errichtet. Unter ihnen wurde Spanien von den Mauren befreit, genoss es nach so langen und heissen Kämpfen den Segen des Friedens; unter ihnen entdeckte Columbus die neue Welt, die dem spanischen Volke eine der grossartigsten Aussichten eröffnete und ihre Geister auf's lebhafteste erregte; unter ihnen entstanden viele der herrlichsten Werke in Spanien, die wir ihrem hohen Sinn, unterstützt durch das neu erworbene Gold, hauptsächlich zu verdanken haben. Aber gross war auch der Wetteifer des Volkes und der Geistlichkeit in den bedeutenden Städten Spaniens für die Erbauung und Ausschmückung ihrer Kathedralen, da eine jede die andere darin zu überbieten trachtete.

Die grösste und reichste Kathedrale jener Epoche und überhaupt in Spanien ist die von Sevilla. Das Capitel bei seiner ersten Sitzung, den Bau der neuen Kirche betreffend, beschloss ganz nach spanischer Grandezza und spanischem Humor: „dass die Kathedrale an Grösse und Güte nicht ihres Gleichen haben solle, und dass, wenn vollendet, die Nachkommenschaft bewundernd ausrufen möge, dass diejenigen, welche solch ein Werk zu unternehmen gewagt, Tollköpfe gewesen sein müssten“. Sie wurde in einem noch unvermischten gothischen Styl von unbekanntem Meister in den Jahren 1480 bis 1519 auf der Stelle erbaut, wo ehedem die grosse Moschee gestanden. Diesem Umstande ist es wohl auch zuzuschreiben, dass sie abweichend von dem gewöhnlichen Plan grosser Kirchen, statt im Grundriss ein lateinisches Kreuz, ein 431 Fuss langes und 315 Fuss breites Viereck mit fünf beinahe gleich hohen Schiffen von ausserordentlicher Breite bildet. Eine Anordnung von überwältigender Wirkung, die noch sehr erhöht wird durch die vielen sich ringsum anschliessenden Kapellen, Sakristeien, dem prachtvollen Chor in der Mitte, mit dem bis an das 145 Fuss hohe Gewölbe reichenden Retablo von ganz übergoldetem Schnitzwerk und den gegenüber befindlichen, reichverzierten Chorstühlen, so wie durch den verschwenderischen Reichthum an Gold, den 93 bemalten Glasfenstern und den herrlichsten Kunstwerken aus der Sevillaner Schule. So steht diese Kirche in Bezug auf das Innere unübertroffen hehr und prachtvoll unter den vielen herrlichen Kathedralen Spaniens, lässt aber unbefriedigt in ihrer äussern Erscheinung, da sie ringsum so sehr mit spätern Anbauten umstellt worden ist, dass ihr Aeusseres jetzt nirgends ein grossartiges oder schönes Ganze mehr darbietet. Einige Theile, wie der nach dem Hof der Orangen zugekehrte, blieben selbst unvollendet und der Thurm, der die Mitte des Gebäudes krönen sollte, musste wegen zu schwacher Fundamente wieder abgetragen und durch eine niedere Kuppel ersetzt werden.

Zu den Kathedralen, die in jener Epoche erbaut wurden, gehört noch die von Toledo nach dem Plan von Pedro Perez, im Jahr 1492 vollendet. Der eine allein ausgebaute Thurm, von schönen Verhältnissen, wurde im 14. Jahrhundert unter dem Erzbischof Tenorio begonnen, aber erst 1535 unter Tavera vollendet. Von viereckter Basis im gothischen Styl geht er in's Achteck über, wobei aber schon der Renaissancestyl in Anwendung kam; sein dreifach umstrahlter Helm gleicht einer päpstlichen Krone, wozu vielleicht die Sage Anlass gegeben, dass die h. Jungfrau zu ihren Lebzeiten selbst diese Kirche gegründet habe. Das Aeussere der Kathedrale, ursprünglich im reichen gothischen Styl erbaut, ist durch Erweiterungen aus dem 18. Jahrhundert so verstellt, dass nur an wenigen Theilen noch zu sehen ist, dass die schwerfälligen einzelnen Ornamente

im Missverhältniss zu den Hauptgliedern der Architektur stehen. Die daran angebrachten Statuen haben öfters etwas Grossartiges, aber Derbes in der Ausführung. Ausnahme hiervon machen zwei Figuren am Portal, welches, gothischen Styls, vom Klosterhof in die Kirche führt. Sie sind, von edlem Charakter und Faltenwurf, wohl das Werk eines Deutschen Meisters. Ein anderes, weit reicheres Portal desselben Klosterhofs ist zwar von sehr schöner Ausführung, aber eine bunte Zusammenstellung von Gothik und Renaissance und fantastischer Krönung. Das Innere, ringsum mit Kapellen versehen, hat fünf Schiffe mit Spitzbogengewölben, von denen die zu den Seiten immer niedriger werden, wodurch die Wirkung des Ganzen sehr geschwächt wird. Schon sehr in die spielende gothische Architektur ausartend, ist die neue Kathedrale zu Salamanca, deren Bau im Jahr 1513 begann. Die letzte grössere Kirche, welche in Spanien in dem sogenannten gothischen Platrescostyl ist gebaut worden, ist die Kathedrale von Segovia vom Jahr 1522. Sie hat ein etwas schwerfälliges Ansehn und lässt nicht bedauern, dass mit ihr dieser so gesunkene gothische Baustyl nicht weiter in Anwendung kam.

Zu den prachtvollsten Gebäuden des reichornirten gothischen Styls ist das Kloster San Juan de los reyes zu Toledo mit seiner schönen, reichverzierten Kirche und unvergleichlich prächtigem Klosterhof zu rechnen. Fernando und Isabella liessen es zum Andenken an den entscheidenden Sieg bei Toro erbauen. Sehr schön und eigenthümlich sind im letztern die Wandpfeiler verziert, indem neben den Statuen der Apostel und Heiligen, unter Tabernakeln auf Tragsteinen stehend, sich eine breite Einfassung mit Blätterwerk hinzieht und unten auf Consolen ruht; eine sehr reiche Anordnung, ohne verwirrt zu sein. Zu bedauern ist, dass hier die Franzosen so vieles muthwillig zerstörten und die vorgenommenen Ausbesserungen, oder vielmehr Ueberweissungen, fast noch störender sind.

Ein Gebäude ähnlicher Art und in derselben Stadt ist das ehemalige Hospital de la Cruz von Pedro Mendoza, Cardinal von Santa Cruz, im Jahr 1504 gestiftet. Der Architekt und Bildhauer Henrique de Egas aus Brüssel hat 1514 daran die bewundernswürdigen Sculpturen in weissem Stein gearbeitet, welche den Haupteingang schmücken und in reicher Umgebung den knieenden Stifter und die h. Helena darstellen. Der Styl der Ornamente und des ganzen Gebäudes ist ein Uebergang von der reichen Gothik zu der Renaissance und in der architektonischen Gliederung nicht immer zu rechtfertigen; z. B. wenn der Wulst um den Thürbogen sich gegen den Schluss plötzlich erhebt und in Consolen endigt, so den Schluss der Wölbung offen lassend.

Ein anderes Werk desselben Künstlers ist das Colegio mayor de Santa Cruz zu Valladolid, eines der sechs grössten in Spanien, welches gleichfalls von oben genanntem Cardinal im Jahr 1494 gegründet wurde. Die sehr massenhaft gehaltene Façade, in Quader von einem schönen warmgelben Stein, hat sechs mächtige Strebepfeiler, die, unten gothisch verziert, darauf stehende corinthische Pilaster haben und mit Wappen und Fialen enden. Die fünf oberen Fenster sind abwechselnd mit Giebeln und Bogen versehen, antiken Vorbildern nachgebildet, wie wir dieses auch in der Architektur von Rafael treffen. Besonders reich verziert ist die Hauptthüre mit schönem Relief, worauf der Stifter verehrend vor der h. Katharina kniet. An diesem Gebäude erfreut uns eine edle Würde und das wohlthuende Maass auserlesener Zierde. In ähnlichem Styl ist auch die Façade des Palastes zu Toledo gehalten, die Karl V von demselben Henrique de Egas und Alonso de Covarrubias im Jahr 1548 hat aufführen lassen.

Bewunderungswürdig reich, mit den zierlichsten Ornamenten und Sculpturen wie übersponnen, ist die Façade des Eingangs zum Universitätsgebäude zu Salamanca, welche Fernando und Isabella haben erbauen lassen. Daran befindet sich in griechischer Sprache die Inschrift: „Die Furcht Gottes ist der Weisheit Anfang" und die Reliefbüsten in Medaillons des Königs und der Königin mit den Namenszügen F. und Y. Oben drüber in der dritten Abtheilung thront S. Peter in päpstlichem Ornat, die vier Kirchenväter zu den Seiten. Das Ganze ist die feinste und reichste Arbeit in dem halbgothischen Styl der Arquitectura platresca.

Noch weit willkürlicher gemischt und fantastischer erscheint dieser Baustyl in mehreren sehr prächtig in gehauenen Steinen ausgeführten Höfen (patios), die ringsum mit einem Säulengang und Loggien versehen sind, wie dieses die Mauren von den Römern angenommen und in ihre Weise übertragen hatten. Erlaubten sich diese nun auch bei Prachtbauten willkürliche Formen der Construction, so führten sie diese doch nur in Sparrenwerk aus, das mit Gyps überkleidet wurde; die Spanier dagegen waren in diesen Verirrungen von einer rationellen Construction nicht nur noch fantastischer, sondern führten sie in gehauenen Steinen aus; dieses bezieht sich namentlich auf die von Säule zu Säule gespannten Bogen der abentheuerlichsten Bildungen, die, wie ein Wunder erscheinend, nur durch sehr ingeniösen Schnitt der Steine und ihre Zusammenfügungen einen Halt finden konnten. Zu solchen preciosen und durch krause Ornamentirung der Felder und Geländer einen sinnverwirrenden Reichthum entfaltenden Hofräumen gehören der patio del Duque del Infantado zu Guadalajara, der der Scuoles minores, dem jetzigen Salzmagazine zu Salamanca, und das Colegio mayor do Sanjago, gewöhnlich del Arjobispo genannt, in derselben Stadt von Alonso de Fonseca, Erzbischof von Toledo, gestiftet. Pedro de Ibarra begann diesen Bau im Jahr 1521 und wurde darin von Alonso de Covarrubias und Alonso Berruguete unterstützt.

Indessen war es Letzterer, ein eben so geschickter Architekt, als Bildhauer und Maler, der im Jahr 1520 von Rom nach Spanien zurückgekehrt, den reinen Renaissancestyl der Italiener, in der Art des Bramante und Sansovino, in seinem Vaterlande einführte. Seine Gebäude zeichnen sich durch eine ihm eigenthümliche Eleganz aus; sowohl in den schönen Verhältnissen der Massen, als der fein behandelten Details und Verzierungen. Letztere machen sich jedoch öfters durch gewisse ausschweifend vorstehende Theile bemerklich, denn als Spanier konnte er hier das rechte Maass nicht finden. Da er sehr viele Schüler bildete, die ihm oft mit Glück in der Kunst nachfolgten, so ist es schwer, seine Werke von den letzteren zu unterscheiden, die jetzt alle dem Meister zugeschrieben werden. Auch Caen Bermudez giebt hierüber keine befriedigende Auskunft. Eines der schönsten Gebäude in dem Styl des Berruguete und das stets als ein Wunderwerk ist betrachtet worden, bevor es die Franzosen unter Ney fast gänzlich zerstörten, war das Colegio mayor Cuenca zu Salamanca, welches von Diego Ramirez, Bischof von Cuenca, der Karl V taufte, im Jahr 1506 ist gegründet worden. — Einen der schönsten Höfe in dem reinsten und elegantesten Berruguetestyl ist der des Collegs der Irländer in derselben Stadt, welches dieser Nation erst vor einigen Jahren eingeräumt wurde. Der Bau hat drei Stockwerke mit freien Loggien. Im Obern stehen vor den Pilastern candelaberartige Säulchen von eigenthümlicher Grazie und vortrefflicher Ausführung. Diese Zierde macht hier einen um so wohlthätigern Eindruck, als sonst keine Ueberladung von Ornamenten die Sinne beunruhigt.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde, Membre de l'Institut, conservateur des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de la Sculpture moderne. 1re Partie. Histoire et Descriptions. Paris, 1852. (348 S. in 8.)

Von **F. Kugler**.

(Schluss.)

Den allgemeinen Entwickelungsgang der Limousiner Email-Arbeiten für die in Rede stehende Epoche, abgesehen von vielen Einzel-Ausnahmen und diesen oder jenen Besonderheiten, bezeichnet der Verf. (p. 40) mit folgenden Worten:

„Die Figuren emaillirt, das Nackte farbig, der Grund durch das vergoldete Metall gebildet, — 11. und 12. Jahrhundert.

„Die Figuren zur Hälfte emaillirt, zur Hälfte ausgespart, das Nackte weiss, — Ende des 12. Jahrhunderts.

„Die Silhouette der Figuren im Metall ausgespart, ihre Details durch gravirte Linien angegeben, der Grund Email, zuerst grünlich, blau und gelb, hernach ein glänzendes Azurblau, — Anfang des 13. Jahrhunderts.

„Uebereinstimmung der Emaillen, was ihre Tinten betrifft, während der ganzen Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts; wobei die Unterschiede der Epochen nur nach dem Charakter der Zeichnung und der Sicherheit des Stiches festgestellt werden können. Für die, bei Reliefs angewandten Emaillen dient die Ciselirung als Wegweiser."

Im dreizehnten Jahrhundert taucht der Name eines Limousiner Meisters dieses Kunstfaches auf, indem ein im Louvre befindliches Ciborium, mit acht Apostel- und sechzehn Engelgestalten geschmückt, die Inschrift trägt: *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.* (de L., p. 47, No. 31). Ein individuell künstlerisches Element macht sich indess nicht weiter geltend, vielmehr gewinnt das ganze Fach nur mehr und mehr den Charakter eines handwerklich industriellen Betriebes, lange Zeit hindurch, wie angedeutet, auf gleicher Stufe beharrend. Auch war es die nur handwerkliche Verwendung der Emailfarben, ihre Unfähigkeit, in solcher Weise zur Hervorbringung wirklich künstlerischer Zwecke zu dienen, was dahin führte, dass man in der Darstellung der Figuren der Farbe ganz entsagte und hier einfach den Grabstichel vorwalten liess.

Nachdem der Verf. die *Émaux en taille d'épargne* besprochen, die, ihrem wenig werthvollen Stoffe entsprechend, in grösserer Anzahl erhalten sind (87 Nummern in der Sammlung des Louvre), geht er auf die andern Gattungen der Emailmalerei über, die theils gleichzeitig mit jenen, theils einer nächstfolgenden Zeit angehörig, auf kostbaren Stoffen — auf Gold oder vergoldetem Silber — ausgeführt wurden, deren häufiger Anwendung in gleichzeitigen Urkunden gedacht wird, von denen aber nur eine geringe Anzahl von Beispielen erhalten ist. Dies sind zunächst die nielloartigen Emaillen *(Émaux de Niellure)*, in denen die gravirten breiten Umrisse durch einen schwarzen (gelegentlich auch farbigen) Schmelz ausgefüllt wurden, bis, bei feinerer Strichbehandlung, die den derberen Stoff des Schmelzes nicht mehr in geeigneter Weise aufzunehmen verstattete, zur Anwendung des eigentlichen Niello (einer Mischung von Schwefel, Blei und Silber) geschritten wurde. Ferner die sogenannten *Émaux cloisonnés*, der Emaillen mit Zwischenfäden zwischen den Farben, die das bei den Emaillen mit vollständig ausgesparter Zeichnung Bewirkte im kostbaren Stoff durch das umgekehrte Verfahren erreichten, indem nemlich die Goldconture, welche die einzelnen kleinen Farbenflächen trennen sollten, auf die Platte erhaben aufgelöthet wurden. Beide Gattungen gehören besonders der byzantinischen Kunst oder deren wirklicher Nachahmung an; eins der Hauptwerke der letzteren ist die berühmte Palla d'oro in S. Marco zu Venedig. — Eine dritte, wesentlich abweichende Gattung ist die der Relief-Emaillen, der *Émaux de basse taille.* Diese führt den Blick zunächst nach Italien und zu einer höheren künstlerischen Absicht. Die bildliche Darstellung wird hier in zartem Relief gearbeitet und sodann mit einer Lasur leuchtender Emailfarben bedeckt, welche, dünner an den erhabenen Stellen, voller und somit schattiger in den Tiefen, ein zierliches malerisches Spiel hervorbringen. Es ist vornehmlich diese elegante Technik, die in der letzten Zeit des Mittelalters, auch noch in der der Renaissance, eigenthümlich anziehende Werke hat entstehen lassen[1]). Auf die einzelnen Anführungen des Verf. in Betreff des Einzelnen, auch der Mischgattungen, welche aus zufälliger Verbindung des Einen mit dem Andern entstehen, näher einzugehen, würde uns hier zu weit führen.

Alles bisher Besprochene (120 Seiten des vorliegenden Werkes) bildet fast nur die Einleitung zu dem Folgenden, welches die *Émaux des peintres*, die Maler-Emaillen behandelt, jene Arbeiten auf Kupferplatten und den mannigfachsten Kupfergeräthen, in denen, um den Beginn der modernen Zeit, — seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, — die Technik des Emails zuerst zu einer eigentlich durchgebildeten, selbständigen Malerei benutzt und der alte Ruhm von Limoges erneut und zugleich zu einer höheren Stufe entwickelt ward.

Die Ansicht des Verfassers über die Anfänge dieses Kunstzweiges, der in der That von der bisherigen Verwendung der Emailfarben so wesentlich abweicht, ist ohne Zweifel vollkommen in der Natur der Sache und den Verhältnissen begründet. Es handelte sich zunächst um eine handwerkliche, wohlfeile Nachbildung der künstlerisch anziehenden, sehr geschätzten und zugleich kostbaren Relief-Emaillen; und es war nur der alte industrielle Sinn der Limousiner, der hierin Gelegenheit zur neuen Bethätigung fand. Statt des zarten, aus kostbarem Metall gearbeiteten Reliefs wurde einfach eine Umriss- und Schattenzeichnung mit einem dunkeln Email auf eine Kupferplatte aufgetragen, dieselbe dann mit glänzenden Lasurfarben bedeckt und an den Stellen, wo bei den Relief-Emaillen der Grund deutlicher durchschimmerte, mit aufgesetzten Goldlichtern versehen. Es war die in der genannten Epoche zu höherer Selbständigkeit ausgebildete Glasmalerei, die solchem Verfahren die bequemen Mittel darbot; es war die in der Glasmalerei übliche Stylistik, — zugleich aber auch die der damals blühenden französisch-flandrischen Miniaturmalerei, die der ersten Uebung der selbständigen Emailmalerei die Typen der Darstellung an die Hand gab. Die letztere erscheint zu Anfange noch zwischen den Behandlungsweisen jener beiden Malkünste schwankend, gewinnt aber bald die Eigenthümlichkeit, dass, neben zuerst violettlichen, dann weisslichen Carnationen, die leuchtendsten Gewandfarben sich höchst wirksam aus dem besonders gern angewandten schwarzen Grunde abheben.

Der erste namhafte Emailmaler, Jean Pénicaud der äl-

1) Ein Hauptwerk italienischer Emailmalerei bildet das grosse, mit zahlreichen Tafeln geschmückte Reliquiar im Dome von Orvieto, dessen Darstellungen durch della Valle und d'Agincourt herausgegeben sind. Es ist, nach inschriftlicher Angabe, von einem Goldschmied von Siena, Meister Ugolino, und dessen Gehülfen im Jahre 1338 gefertigt worden. Für die Reisenden pflegt es unsichtbar zu sein, indem der dasselbe umhüllende Schrein nur zu einer bestimmten Festeszeit geöffnet, im Uebrigen aber durch vier, in verschiedenen Händen befindliche Schlüssel verschlossen gehalten wird. J. Labarte, a. a. O., p. 171 ff., glaubt mit Bestimmtheit voraussetzen zu dürfen, dass die Tafeln dieses Werkes dem Fache der Relief-Emaillen angehören. Sollte darüber vielleicht anderweit eine sichere Auskunft zu schaffen sein?

tere, im Anfange des 16. Jahrhunderts thätig, gehört noch entschieden dieser Richtung an. Der Louvre besitzt keine Arbeit seiner Hand; unter seinen, in andern Sammlungen zerstreuten Werken zeichnet sich ein schönes Triptychon mit der Darstellung der Kreuzigung auf der Mitteltafel aus, welches sich in der Berliner Kunstkammer (S. 135, No. 211 meiner Beschreibung) befindet. Etwa mit dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts treten aber, neben gleichzeitig beginnender lebhafter königlicher Förderung, italienische Einflüsse hinzu, die für Styl und Behandlung auch dieser Kunstgattung von wesentlicher Bedeutung sind. „Gleichwohl (so sagt der Verf.) war der italienische Einfluss nicht einseitig vorherrschend, und wir verdanken der räumlichen Entfernung zwischen Limoges und dem Hofe von Frankreich das festere Beharren des französischen Charakters. Die reizenden Copien der Portraits von Fr. Clouet, der der nationalen Behandlungsweise treu geblieben war; die Nachahmung der Compositionen des Delaune, der nur halb der italienischen Richtung folgte, und der französischen und deutschen kleinen Meister, die von dieser Richtung nur den Widerschein hatten, alles dies ohne sonderliche Unterscheidung, aber stets mit Geschmack durch einander gemischt und in einander aufgehend, gestaltet sich zu einer Art von Styl, welcher Limoges eigenthümlich ist, den man auf den ersten Blick erkennt und der der Emailmalerei auf die Dauer angehört." Aber freilich. — und auch darauf deutet der Verf. hin, — bleibt die Emailmalerei ein künstlerischer Nebenzweig, der zwischen der Abhängigkeit von dekorativen Zwecken und dem Streben nach Selbständigkeit auf Kosten dieser Zwecke schwankend erscheint und daher, neben einzelnen schätzbaren Ausnahmen, seine handwerkliche Grundlage wiederum nicht zu verleugnen vermag.

Die Reihe der namhaften französischen Emailmaler, seit der bestimmteren Ausprägung der Richtung, welche dies Kunstfach einschlagen sollte, ist nicht unbeträchtlich; Namen, Chiffern, Jahrzahlen auf ihren Arbeiten, auch andre urkundliche Zeugnisse dienen dazu, sie festzustellen; ebenfalls zahlreiche Nachahmer und Mitstrebende ohne Namen reihen sich ihnen an. Der Verf. hat es sich angelegen sein lassen, unter Berücksichtigung des reichlich vorhandenen Materials, diese Verhältnisse in möglichster Klarheit darzulegen. Er führt zunächst die verschiedenen Künstler der Familie Pénicaud an, welche sich jenem älteren Meister anschliessen: Jean Pénicaud II, vermuthlich einen jüngeren Bruder desselben, bei dem sich der Uebergang aus dem ängstlicheren Style der Miniatoren in den freieren der italienisirenden Richtung ankündigt; Jean Pénicaud III, vermuthlich einen Sohn des letzteren, „das grosse Talent und den Ruhm von Limoges", einen Künstler, der insbesondere der Richtung des Parmigianino folgt, der aber stets frei erscheint und dessen Werke zumeist, — in der glücklichen Bescheidenheit, die gerade bei der schwierigen Technik dieses Faches die günstigsten Erfolge anbahnt, — aus Grisaillen mit einfach gefärbter Carnation bestehen; Pierre Pénicaud, vermuthlich einen Bruder des vorigen, als dessen manierirter Nachahmer er erscheint. Es folgt sodann Léonard Limosin, derjenige unter den Emailmalern, dessen Name fast einzig bereits vor den neueren Forschungen über dieses Fach bekannt war, den Franz I, ihn zu seinem Maler und Kammerdiener ernennend, besonders ausgezeichnet hatte und dessen Werke die Franzosen als die eigentlichen Glanzpunkte der Emailmalerei preisen. Auch der Verf. hat ihm einen längeren Artikel gewidmet und darin seine lange künstlerische Laufbahn nach der ansehnlichen Zahl feststehender Daten verfolgt. Er scheint um 1505 geboren zu sein; seine Emailien beginnen mit dem Jahre 1532 und reichen bis 1574; im folgenden Jahre scheint er gestorben zu sein. „Er hat (so sagt der Verf. bezüglich seiner Technik im Email) Alles versucht, zuerst um die Wirkungen zu prüfen, dann, um sie zu vermannigfaltigen. Niemand hat die Grisaillen auf schwarzem oder blauem Grunde und die tingirten Grisaillen, die sich bei ihm wie Malereien beleben, besser anzuwenden gewusst. Wenn er farbig malt, so ist dies im französischen Geschmack, klar, leicht, brillant, und die Töne seiner Emailien sind besser abgestuft, als in irgend welchen andern Arbeiten des Faches. Die Folie, die er unterlegt, wirkt Wunder, er braucht sie im Ueberfluss, er missbraucht sie nie. Hervorgegangen aus der Schule von Fontainebleau, besitzt er die besseren Eigenschaften derselben, — aber freilich auch ihre Mängel; der hervorstechendste der letzteren ist der Mangel an eigentlicher Originalität." Der Verf. zählt als Werke seiner Hand, die sich im Louvre befinden, 99 Stücke auf. — Unter seinen zahlreichen Nachahmern kommt der Name eines Isaac Martin vor.

Ein andrer, sehr thätiger Meister, dessen Arbeiten von 1534 bis 1578 reichen und von dem der Verf., als im Louvre befindlich, 43 Stücke anführt, ist Pierre Raymond. Mit diesem Namen bezeichnet ihn der Verf., einer urkundlichen Notiz folgend. Er selbst schreibt sich sehr verschiedenartig, zumeist P. Rexmon, auch (nach der Angabe von Didier-Petit[1]), die zu bezweifeln kein Grund vorhanden ist, obgleich der Verf. dies thut,) P. Rexmen. Hieraus (bei einer an sich ganz plausibeln Verdoppelung des n am Schlusse des Namens) hat man auf einen deutschen Ursprung des Künstlers muthmassen zu dürfen geglaubt. Der Verf. erwartet für Letzteres die Beweise: sollten deren zu finden sein, so würden sie — nach unsrer Ansicht — immer von geringem Belange bleiben, da der Künstler, welches Herkommens er auch sein möge, in seiner Thätigkeit doch entschieden der Schule von Limoges angehörig erscheint. Wir kennen (z. B. in der Berliner Sammlung) sehr schätzbare Arbeiten seiner Hand. Der Verf. unterscheidet in ihm ziemlich streng den Künstler von dem Handwerker, der, in letzterer Beziehung, eine Menge untergeordneter Arbeiten, ohne an ihrer Bezeichnung mit seinem Namen oder seiner Chiffre ein Bedenken zu nehmen, in die Welt habe laufen lassen; er macht ihm dies (p. 205) zum sehr ernstlichen Vorwurf, obgleich er an einer andern Stelle seines Werkes (p. 228) selbst darauf hindeutet, dass Rexmen's ehemalige Zöglinge, bei der Beliebtheit seiner Arbeiten, die ihrigen gern als aus seiner Werkstatt herrührende Leistungen verkauft hätten. Es dürfte also in Frage kommen, in wiefern überhaupt allen Chiffern seines Namens auf den roheren Arbeiten zu trauen ist. Aber auch in Betreff seiner künstlerischen Verdienste spricht sich der Verf. mit einer gewissen Zweideutigkeit aus; seine Zeichnung, sagt er, sei, wenn nicht untadelhaft, so doch „wenigstens erträglich", was mit unsrer Ansicht von Rexmen's Leistungen nicht ganz übereinstimmen will. Es scheint, als fürchte der Verf., der Mann könne doch vielleicht ein Deutscher sein, und es sei selbst für diesen unwahrscheinlichen Fall dafür zu sorgen, dass der ausschliessliche Ruhm der Emailmalerei unsern werthen Nachbarn jenseit der Ardennen erhalten bleibe.

Auf eine Anzahl anonymer oder, wenn ihre Werke auch mit Chiffern versehen sind, doch nicht näher nachzuweisender Emailmaler folgen dann die der Familien Courtois und Court, die der Verf., gleich seinen Vorgängern, auf Grund urkundlicher Quellen bestimmt unterscheidet und denen sich einzelne Andre einreihen: — Pierre Courtois, ein energischer, doch etwas roh manierirter Meister, — Jean Courtois, brillant und fein, doch ohne Geist, — Jean de Court, ein sehr ma-

---

1) *Catalogue de la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit, introd., p. 26.*

nicrirter Künstler, — **Jean Court**, mit dem Beinamen **Vigier**, ein Künstler, der die Verdienste von P. Rexmon und Léonard Limosin, nur ohne die eigenthümliche Eleganz des letzteren, zu vereinigen weiss, — **Martin Didier** oder **Papo**, der sich durch besondre Grösse des Styles auszeichnet; — ferner **Susanne de Court** (Tochter des Jean de C.) und **Jean Limosin**, mit denen, um den Schluss des 16. Jahrhunderts, wiederum der rein handwerkliche Betrieb beginnt. Der letztere wird sodann, bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, ebenfalls durch eine Reihe von Namen vertreten: durch **Joseph Limosin**, **Martial Raymond**, mehrere Maler der Familie **Nouailher**, namentlich **Pierre** und **Jean-Baptiste**, durch die sehr thätigen **Noël** und **Jean Laudin**, u. A. m. — Auch noch ein ehrlicher deutscher Name, „**L. de Sandrart**", von dem sich ein so bezeichnetes Stück mit der Jahrzahl 1710 in der Berliner Kunstkammer befindet, gehört mit in diese Reihe. Der Name ist dem Verf. wiederum ein wenig unbequem gewesen; er meint zwar, sie wären in Frankreich reich genug an Emailmalern; doch sagt er: man fordre den Künstler von unsrer Seite „zurück", auch sei das **de** vor dem Namen jedenfalls nicht deutsch (als ob die liebenswürdige Sitte unsrer guten Vorfahren, sich zu latinisiren oder zu französiren, nicht durch hundert und aber hundert Beispiele bekannt wäre!). Sollte der Verf. ihn übrigens, auf eine oder die andre Weise, für Frankreich gewinnen können, so wollen wir ihm diese, an sich freilich sehr unbedeutende Eroberung willig zugestehen.

Das vorliegende Werk ist, wie auch die auf dem Titel enthaltene Bemerkung angiebt, nur ein erster Theil. Ueber den Inhalt des zu erwartenden zweiten Theils ist noch keine nähere Auskunft gegeben; doch geht aus mehrfacher vorläufiger Bezugnahme auf denselben hervor, dass er ein erläutendes Glossar und Dokumente enthalten wird, welche letzteren für die Verwendung der Werke der Emailkunst, im gesammten culturgeschichtlichen Zusammenhange, und vorzugsweise für die Werke kostbaren Stoffes, von denen nur wenig Beispiele auf unsre Zeit gekommen, von wesentlicher Bedeutung sein dürften. Die bewährten Verdienste des Verfassers in derartigen urkundlichen Studien und deren Verarbeitung werden sich hier ohne Zweifel aufs Neue in fruchtreicher Weise bestätigen.

Zeitung.

Berlin. S. Maj. der Kaiser von Österreich hat dem Director der Gemälde-Galerie, Professor Dr. **Waagen**, dem Director des Antiquariums, Geh. Regierungsrath und Professor Dr. **Toelken** und dem Director des Kupferstich-Cabinets **Schorn** das Ritterkreuz vom Franz-Joseph-Orden zu verleihen geruht.

Ed. **Magnus** hat eine Reise nach Spanien angetreten.

* **Leipzig.** Der Catalog zu der am 31. Januar und folgende Tage hierselbst im **Weigel**'schen Kunstauctionslokale stattfindenden Versteigerung der **Friedländer**'schen Sammlung, welcher die von dem verst. Buchhändler und Stadtrath G. **Reimer** zu Berlin und die vom Maler und Dichter R. **Reinick** zu Dresden beigefügt ist, enthält 2090 Nummern. Die Lieblingsmeister des verstorbenen Professor Friedländer — **Rafael** und **Overbeck** — haben an ihm einen sehr eifrigen Sammler ihrer Werke gehabt, so dass das Werk des Letzteren ziemlich ganz vollständig, das des Ersteren annähernd ebenso vorhanden ist. Auch von **Cornelius** ist das Hauptsächlichste da, so wie auch eine Handzeichnung des Meisters. Daran schliesst sich eine grosse Sammlung von Kupferstichen biblischen oder religiösen Inhalts u. s. w. — In dem Reineck'schen sehr bedeutenden Nachlass befindet sich eine chronologisch geordnete Sammlung der Werke von **Josef Longhi**, die sich durch ihren Reichthum, durch die Güte und Verschiedenheit der Abdrücke und ihre vorzügliche Erhaltung auszeichnet. Ueberhaupt zeigt sich diese Sammlung als eine mit feinem Sinn und vieler Sorgfalt aus den Hauptwerken deutscher, niederländischer und italienischer Kunst, älterer und neuerer Zeit, zusammengetragene. Auch die Reimer'sche Sammlung enthält viel Schönes und Beachtenswerthes.

‡ **Bremen.** E. **Leutze**'s grosses Bild: „Washington's Uebergang über den Delaware", das Sie auch in Berlin auf der Ausstellung hatten, ist hier verkauft worden, nachdem es nur 8 Tage ausgestellt war.

* **Wien.** An der Akademie der bildenden Künste liest in diesem Jahre der durch seine akademischen Vorträge über Tyroler Geschichte rühmlichst bekannte Dr. R. **Kink**. — Für das k. k. Antiken-Kabinet ist ein herrlicher Sarkophag aus Egypten angekommen.

Christiania. Der Verein zur Erhaltung altnordischer Denkmäler hielt den 21. December 1852 seine jährliche Generalversammlung, bei welcher Gelegenheit der Vorsitzende, N. Nicolaysen, einen Bericht über die Wirksamkeit der Gesellschaft während des vergangenen Jahres mittheilte. Derselbe erwähnte zunächst die Betheiligung des Vereins in der Angelegenheit der alten, merkwürdigen Akerskirche und deren Ueberweisung an die Stadt Christiania. Zugleich wurde mitgetheilt, dass bei einer zu seiner Zeit in Christiania veranstalteten Subscription ungefähr 200 Spec. Thlr. eingekommen wären, wovon ein Unbekannter die bedeutende Summe von 100 Spec. Thlr. mit dem Wunsche geschenkt hätte, dieselbe möchte entweder, nach der Restauration der Akerskirche, zu irgend einem künstlerischen Schmuck im Innern derselben, oder nöthigenfalls als Beitrag zur Kaufsumme verwendet werden. Hieraus folgt, dass der ganze Beitrag von Seiten des Vereins zum Ankauf der Akerskirche im Ganzen gegen 500 Spec. Thlr. betragen wird. — Eine der grösseren Unternehmungen, worauf die Direction ihre Aufmerksamkeit bereits gelenkt hat und ferner lenken wird, ist die Restauration der Königshalle in Bergen, eines der merkwürdigsten Gebäude, die wir aus der Vorzeit besitzen. Das Armee-Departement und die übrigen Behörden sind der Aufforderung der Direction, das Gebäude nicht länger als Kornmagazin zu verwenden, bereitwillig entgegengekommen. Sobald die Halle geräumt sein wird, werden die bereits begonnenen Untersuchungen ihrer Vollendung entgegengeführt werden, denn dieselben sind schon weit vorgeschritten, indem der polytechnische Candidat Georg Bull unaufgefordert Untersuchungen angestellt und Zeichnungen von der Halle verfertigt hat, welche von ihm der Direction angeboten worden sind. Da diese Zeichnungen mit besonderer Nettigkeit, Genauigkeit und Sachkenntniss ausgeführt waren, beschloss der Verein, sie für sich zu erwerben. — Die Jahresrechnung ergab eine Einnahme von 1279 Spec. Thlr. 8½ Schill., eine Ausgabe von 510 Spec. Thlr. 76 Sch. Baarer Kassenbestand 768 Spec. Thlr. 52 Sch. (Chpst.)

Kunstvereine.

Resultate der Kunstausstellungen des westlichen Cyclus im Jahre 1852.

I. Hannover.

In **Hannover** waren im Februar und März 1852 im Ganzen 640 Kunstwerke, meistentheils Oelgemälde, jedoch auch plastische Kunstwerke, Zeichnungen u. s. w. ausgestellt.

Davon sind angekauft von Ihren Majestäten dem Könige und der Königin von Hannover: 5 **Architektur- und Landschaftsbilder** von Ainmüller, Morgenstern, Rausch, Seiffert und Massmann; 12 **Genrebilder** von Hübner, Süss, Vautier, Durand, Wiesinger, Heinrich, W. Nerenz und Frau M. Wiegmann.

Von Privaten: 22 **Landschaften, Architektur- und Seebilder** von Lindlar, Seiffert, Engelhardt, Ebert, Otto, Herrmann, Weiss, Eibner, Schmidt, C. Scheuren, Bossuet, Kaufmann, Pulian, J. W. Schirmer, Leu, Burnier, Schilking, Jäckel und Liffers; 15 **Genre- und Figurenbilder** von Heinrich, Knudden, Carpentero, Wischebrink, Böttcher, Martens, C. Becker, Rühling, Meyerheim, Stock, Camphausen, E. Linnig; 1 **Aquarelle** von Massmann; 3 **Schüsseln**, 1 **Junobüste** und 1 **Medaillon und Relief**, galvanoplastische Arbeiten aus der Anstalt von E. **Braun** in Rom.

Für die öffentliche Kunstsammlung zu Hannover: „Belisar“ von Becker. An dieselbe wurde auch in diesem Jahre zum ersten Male nicht allein die Einnahme eines Tages der Ausstellung, sondern auch ein vom Schiedsgericht ausgewähltes grösseres Bild: „der Magistrat eines Städtchens empfängt vor dem Rathhause den Fürsten“, von Geyer in Augsburg überwiesen. Dieses Gemälde wurde für einen höheren Preis angekauft, als der durch den Beschluss der General-Versammlung bewilligte Betrag war, und ist daher die Ueberschreitung aus der Kasse der öffentlichen Kunstsammlung erstattet worden.

Zu Privatverloosungen: 6 Landschaften von Hanshoffer, J. G. Lange, Mentzel, Spitzweg, Camphausen und H. Vosberg; 1 Genrebild von Nerenz.

Vom Kunstverein zu Hannover zur Verloosung. A. Oelbilder. Und zwar: 2 biblische Historienbilder von Niess und Reichmann; 16 Landschaften von O. Achenbach, Brandes, Busse, Kocken, Lindlar, Mecklenburg, Menzel, Meyer, Scheins, Schilking, Steinecke, C. Becker, Kotsch, Herman, Schleich; 23 Genre- und Figurenstücke von F. Becker, Beckmann, M. Berendt, Böttcher, Boser, Bottomley, Breitenstein, de Coudres, J. Eberhardt, Knille, Landseheer, J. C. Mayer (München), O. Meyer, Schorlach, Schmidt (2), Schröder, Seydel, L. Voltz, Wichmann, A. Dillens, Toussaint, Pellens; 1 Thierstück von Eberle; 1 Blumenstück von Antonie Röntgen. — B. Aquarelle und Zeichnungen von Heinrich, Laeisz, Seiffert, Girot, Becker, Schmidt, Oppenheim. — C. Sculptur. Portrait-Statuette Lessings in Bronze nach Rietschel von Hestner. — Zugleich eine grosse Anzahl Kupfer- und Stahlstiche, Radirungen und Lithographieen.

Es betragen die Ankäufe des Königs	2,354	Thlr.
des Kunstvereins	5,890	-
der Privatpersonen	5,006	-
mithin im Ganzen	13,250	Thlr.

Als Vereinsblatt wird für das nächste Jahr von Jouanin in Paris der „Willkomm“ von Siegert in Düsseldorf ausgeführt werden.

II. Halberstadt.

In Halberstadt enthielt die Ausstellung im April bis Anfang Mai 490 Kunstwerke. Davon sind angekauft:

A. Vom Kunstverein. 1. Gemälde. (7) Und zwar: 5 Landschaften und Architekturen von Heinlein, v. d. Eyken, Scheuren, Steuerwaldt und Scheins; 2 Genrebilder von Hellwig und W. Meyerheim. — 2. Sculpturen: Bavaria von Schwanthaler, Brunnengruppe von Henschell, Portraitstatue Beethovens von Bläser. — 3. Zeichnungen und Skizzen von Heinrich, Tidemand, Sonderland, so wie eine Anzahl Kupferstiche, Lithographieen u. s. w.

B. Von Privaten. 1. Gemälde. 6 Landschaften von J. W. Schirmer, A. Leu, Hasenpflug, C. Rottmann, A. Bürkell und Heinlein; 1 Genrebild von Hindelang. — 2. Sculpturen von Henschel, Bläser und Schwanthaler; — 3. verschiedene Aquarelle von Heinrich, Steuerwald etc. — 4. Kupferstiche und Lithographieen.

C. Vom Verloosungs-Verein. 1. Gemälde. 3 Landschaften von Hasenpflug, Helbig und Steuerwald; 2 Genrebilder von Wanderer und Schröder. — 2. Sculpturen: 2 Expl. Brunnengruppe von Henschel, Nymphe von Schwanthaler und 3. eine Anzahl Aquarelle, Kupferstiche, Lithographieen, wofür im Ganzen 3500 Thlr. verwendet, während ausserdem für jede Actie für 1852 und 1853 noch Vereinsblätter um den Werth von 375 Thlrn. angeschafft sind.

III. Magdeburg.

In Magdeburg sind bis Anfang Juni 580 Gemälde und andere Kunstwerke zur Ausstellung gekommen.

Der Kunstverein hat für die Ankäufe verwendet: 1407 Thlr., Private: 3309 Thlr., in Summa 4756 Thlr.

Das Ausführlichere siehe in dem Bericht Jahrg. III. S. 241 flg.

IV. Halle.

Der Kunstverein zu Halle behält sich vor, die Specialitäten später zu veröffentlichen. Es waren etwa 490 Kunstwerke im Juni ausgestellt und davon Seitens des Vereins und von Privaten im Ganzen um 1860 Thlr. angekauft worden.

V. Gotha.

In Gotha sind im Juli 530 Gemälde etc. ausgestellt gewesen.

Die Ankaufssummen betragen

Seitens des Kunstvereins 9 Oelgemälde für	1,138	Thlr.
für die Privatverloosung 5 Bilder für	223⅓	-
Seitens der Privaten 17 Bilder für	1,193⅔	-
im Summa	2,555	Thlr.

Das Weitere in dem schon gegebenen ausführlicheren Bericht in Jahrg. III. S. 394.

VI. Braunschweig.

Der Katalog der diesjährigen Ausstellung enthielt mit dem, nicht im Druck erschienenen, Nachtrage 569 Nummern. — Der Verein zählte 478 Actionäre, die an Jahresbeitrag 1290 Thlr. einbrachten.

Die Ankäufe bestanden:

1. für die Vereinsverloosung in 10 Bildern. Und zwar in 5 Landschaften von W. Cordes, v. d. Eyken, L. Gurlitt, G. Mordt, L. Tacke und in 5 Genrebildern von A. Barthel, H. Bethke, W. F. Pfeiffer, Carl Schröder, R. Zimmermann. — Zusammen 970 Thlr.

2. Für die Privatverloosung wurden angekauft 3 Bilder von Pfeiffer (Genrebild), Rüling in Göttingen (die Himmelskönigin, ein Glasgemälde) und eine Aquarelle von E. Hasse. — Zusammen 72 Thlr.

3. Privatankäufe: „Kämpfende Hirsche“ von F. Happel, Niederländische Canalscene im Winter von Hermann, „Waldthal“ von W. Klein in Düsseldorf, 2 Pferdestücke von W. Meyerheim, 2 Genrebilder von A. v. Rentzell und C. Schröder. — Zusammen 748 Thlr.

4. Ausserdem wurden als Nietenblätter angeschafft:

100	Exempl. vom Kupferstich „Lenore“ }	250 Thlr.	
100	„ „ „ „Mignon“ }		
50	„ „ „ die Christnacht“ nach Hess, v. Schöninger	23 -	5⅚ Sgr.
152	„ „ „ der Karthäusermönch von Conr. Geyer	86 -	20⅙ -
	Zusammen	339 Thlr.	26⅙ Sgr.

Endlich wurden noch die werthvollsten Blätter, 73 an der Zahl, aus der Vereinsmappe zur Verloosung gegeben.

Die Resultate des Ankaufs und der Verwendung der Vereinsmittel vom Kunstverein für Kurhessen zu

VII. Cassel

sollen noch speciell veröffentlicht werden. Die Ausstellung zu Cassel enthielt Anfang October 1852 552 Kunstwerke. Der Kunstverein hat an Gemälden etc. angekauft für 646 Thlr., für Kupferstiche etc. zur Vertheilung an alle Mitglieder verausgabt 807⅓ Thlr. Von Privaten ist um 884 Thlr. gekauft.

Es sind mithin in unserm Cyclus 1852 zur Erwerbung von Kunstwerken verausgabt:

in Hannover	13,250	Thlr.
in Halberstadt	3,875	-
in Magdeburg	4,756	-
in Gotha	2,555	-
in Braunschweig	2,200	-
in Cassel	2,337⅓	-
Zusammen	29,073⅓	Thlr.

Ein Resultat, welches von der Wirksamkeit der Vereine und der Regsamkeit der Herren Geschäftsführer für das Interesse der Künstler, wie von dem steigenden Kunstsinne in unsern Städten die besten Beweise liefert, mithin auch den Künstlern eine gute Aufforderung sein wird, unsere mit dem Februar 1853 in Hannover beginnenden Kunstausstellungen[1]) wieder zu beschicken und zu begünstigen.

Halberstadt am 12. December 1852.

Der Hauptgeschäftsführer der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine.

Dr. Fr. Lucanus.

1) Siehe D. Kunstblatt 1852. No. 48.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 6. Sonnabend, den 5. Februar. 1853.

Ueber das Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen.

Eine Erwiederung an den Herrn Redacteur.

Sie haben, lieber Herr Doctor, unsere kleine Fehde des vorigen Jahres nicht mit der Sylvesternacht begraben, nicht als eine Meinungsverschiedenheit auf sich beruhen lassen. Sie sind vielmehr sofort im neuen Jahre in No. 1 dieses Bl. wohlgerüstet ausgerückt, haben eine feste Position genommen und fordern mich zur nähern Rechtfertigung und Begründung heraus. Nun wohl, Sie sind ein zu ehrenwerther Gegner, als dass ich mich nicht stellen sollte. Auch zeigt Ihr Widerspruch, dass die Sätze, die ich früher beiläufig aussprach, nicht so anerkannt und einleuchtend sind, wie ich voraussetzte, und da scheinen sie mir denn wichtig genug, um sie etwas näher auszuführen. Ich werde mich dabei, wie es die Natur dieser Blätter erfordert, und da ich auf kunstverständige Leser rechnen darf, möglichst kurz zu fassen suchen.

Erlauben Sie mir zunächst, meine von Ihnen angegriffenen Sätze wieder in die richtige Stellung zu bringen. Bei meinen Bemerkungen über „die Kritik und die religiöse Kunst" kam es mir darauf an, die bildende Kunst (und zwar zunächst die Historienmalerei, denn von dieser war ja die Rede) vor ungehörigen, ihr selbst nachtheiligen Anforderungen zu schützen. Ich behauptete, dass sie durch manche aus den Verhältnissen unsrer Zeit sich ergebende Einflüsse eine bedenkliche Neigung habe, Stoffe zu wählen, die sich mehr für die Dichtkunst als für die Malerei eigneten. Ich beschuldigte die Kritik, dass sie diese Neigung, statt ihr entgegenzustreben, begünstige, und führte nur als ein Zeichen dieser Tendenz an, dass sie nicht selten die Künstler in Beziehung auf die Wahl der Stoffe allzusehr wie die Dichter behandele. In der Poesie, bemerkte ich dabei, sei freilich das eigene Aufsuchen und Erwählen der Stoffe das Natürliche und Regelmässige, für die bildende Kunst aber sei es natürlicher und günstiger, wenn sie Stoffe ausführe, die ihr gegeben und bestellt, als wenn sie selbst darauf ausgehe, solche zu wählen. Diese Frage nach dem „Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen" war mir daher die minder wichtige und secundäre; mein erster Satz, den Sie ebenfalls nicht anerkennen, war vielmehr, dass eine generische Verschiedenheit zwischen den Stoffen der Maler und denen der Dichter bestehe. Und mit diesem Satze muss ich auch heute meine Rechtfertigung beginnen.

Zunächst müssen wir uns der Vieldeutigkeit des Wortes: Stoff bewusst werden. Im Allgemeinen ist Stoff der Gegenstand der künstlerischen Thätigkeit, und so kann schon das äussere Material, Stein, Erz, Holz u. s. w. mit diesem Namen bezeichnet werden. Bei unserer Frage verstehen wir aber darunter den Gegenstand der geistigen Thätigkeit des Künstlers. Allein auch so zerfällt der Stoff wieder sofort in zwei Theile; er enthält Sinnliches und Geistiges, eine äussere Erscheinung, die aber zugleich einen geistigen Inhalt offenbart. Für die wahrhaft künstlerische Auffassung fällt Beides zusammen, die theoretische Betrachtung aber kann und muss es trennen.

In beiden Beziehungen ist nun freilich, wie Sie bemerken, der Stoff im Allgemeinen für alle Künste derselbe; die äussere Welt, das ganze Gebiet des Sicht- und Hörbaren, ist ihr äusserer, Gott und das von ihm ausgehende geistige Leben ihr innerer Gegenstand. Allein bekanntlich theilen sich die Künste, beschränken sich auf gesonderte Elemente der Erscheinungswelt, arbeiten also in verschiedenen äusseren Stoffen. Diese Sonderung und Beschränkung ist das Grundgesetz der Kunst, nur durch sie wird es ihr möglich die Schönheit, die in der Natur im vollsten Maasse liegt, aber von den vielfach sich durchkreuzenden Zwecken der Wirklichkeit entstellt und verdeckt wird, zur Erscheinung zu bringen. Daher werden die Künste des Raums und der Zeit, die bildende Kunst und die Musik, vorzugsweise die Künste genannt, weil in ihnen diese Sonderung am reinsten vollbracht ist, während die Poesie, indem sie auf die Realität der Körperlichkeit und des Tones verzichtet, die Welt in ihrem Wesen, in der Erscheinung des Leiblich-geistigen, im Menschen auffasst. Daher der Gebrauch des Wortes: Poesie und poetisch für den künstlerischen Gehalt der Naturerscheinungen.

Dieser materiellen Scheidung der Künste entspricht dann auch nothwendig eine Scheidung des geistigen Inhalts. Geist und Erscheinung sollen ja im Kunstwerke im Einklange stehen; jedes Kunstgebiet ist daher auf ein adäquates Gebiet im Reiche der Ideen angewiesen. Der Raum ist das Element, in welchem die Dinge in ruhiger Aeusserlichkeit und bestimmter Begränzung neben einander liegen, die bildenden Künste eignen sich daher für objective Auffassung, klare Gesetzlichkeit; sie verlangen fest begränzte Begriffe, symmetrische Gegensätze. Die Zeit ist das Element der Bewegung und Veränderung, der Ton die vernehmbare Aeusserung des Innern der Dinge, ihrer unsichtbaren Entfaltung; die Musik giebt daher den Ausdruck des Werdens und Vergehens, des subjectiven Lebens, der Gefühlswelt. Beide Kunstgebiete sind deshalb auch in der Auffassung des geistigen Lebens auf etwas Abstracteres angewiesen, dort auf abstracte Aeusserlichkeit und Objectivität, hier auf abstracte Innerlichkeit. Die Poesie schöpft auch hier aus dem Vollen, sie beherrscht die Höhen und die Tiefen, scheut das Herbeste nicht und giebt die höchste und befriedigendste Lösung. Wie der Mensch und das menschliche Wesen schon ihr Naturgebiet sind, so sind auch die Räthsel und Widersprüche dieses Wesens, die Conflicte des sittlichen Lebens, die Kämpfe der scheinbaren Berechtigung des Subjects mit den höheren Gesetzen der Welt ihre geistige Aufgabe. Wie aber dort auf die volle Realität der Körperlichkeit und des Klanges, muss sie hier auch auf die reine Idealität des Objectiven und Subjectiven verzichten, und sich näher an der Gränze der Wirklichkeit bewegen.

Allerdings zeigt sich diese technische und geistige Verschiedenheit der Kunstgebiete nur an den strengsten Gattungen und Stufen derselben in ihrer ganzen Schärfe; auf den entwickelteren nehmen auch jene abstracteren Künste mehr aus der Wirklichkeit auf, nähern sich daher einander und der Poesie. Die bildende Kunst nimmt schon in der Plastik moralische und somit poetische Motive auf und giebt in der Malerei eine mannigfach belebte Welt, Individuen in geistiger Verbindung und sittlichen Conflicten. Die Musik erlangt im Liede und noch mehr in der Oper mit Hülfe der Poesie grössere Bestimmtheit des Gedankens und der Individualität und giebt in der Symphonie in ihrer Weise und mit ihren Mitteln ein breites Tongemälde. Bei diesen entwickelteren Gattungen ist es möglich, die geistigen Gränzen der Gebiete zu verkennen, auf jenen strengeren Stufen liegt sie unverkennbar zu Tage. Indessen besteht dennoch ein innerer Zusammenhang; die geistige Richtung jener primitiven Stufen behält bis an die äusserste Gränze desselben Gebiets ihre Geltung.

Die Baukunst strebt bei ihren verschiedenartigen Aufgaben, das Wesen der Lebenssphäre, der sie im einzelnen Falle dient, der Kirche, des Staates in seinen verschiedenen Beziehungen, des Familienlebens u. s. f., in allen ihren Leistungen aber selbst unwillkürlich das Wesen des Volkslebens, das Nationale, zu veranschaulichen. Ein jeder weiss, in wie hohem Grade ihr dies gelingen kann, wie namentlich die Idee der Kirche in keiner Kunst eine so hohe Verherrlichung erlangt hat, als in der Architektur. Betrachten wir an diesem Gegenstande, wie sich die andern Künste dazu verhalten. Die Musik vermag diese Idee an sich, in ihrem selbständigen Bestehen nicht auszudrücken, aber sie giebt die kirchliche Stimmung, das Gefühl der hohen unanfechtbaren Würde der Kirche, also das Subjective dieser Idee, wiederum mit unübertrefflicher Tiefe. Die Poesie kann verschiedene Wege einschlagen; sie kann das fromme Gefühl in Gebeten und Hymnen aussprechen, sie wird hier die Musik an Tiefe des Gedankens, an Individualisation des Persönlichen übertreffen, aber in der Innigkeit der Empfindung hinter ihr zurückbleiben. Sie kann andererseits eine objectivere Darstellung geben, und diese wird dann ohne Zweifel bestimmter, den wirklichen und historischen Verhältnissen entsprechender ausfallen, als in der Architektur. Aber zu der Reinheit und einfachen Objectivität wie diese kann sie nicht gelangen. Nicht die Idee der Kirche, sondern der Mensch, der sich ihr hingiebt, für sie opfert, der in seinem tragischen Conflicte mit ihr erliegt und so unwillkürlich ihre Macht offenbart, wird in den Vordergrund treten; nur mittelbar, nur durch eine Abstraction von dem zunächst Dargestellten können wir zu einer Anschauung der Idee gelangen. In gewissem Grade gilt dies auch von der Plastik und Malerei. Auch diese Künste können jene bestimmte Idee nicht so unmittelbar, sondern nur durch die Vermittelung menschlicher Gestalten verkörpern. Allein sie thun es doch in anderer mehr objectiver Weise. Die Plastik, indem sie uns die würdige Gestalt eines Apostels, Kirchenvaters, Kirchenfürsten vorführt, giebt ihn uns wenigstens ruhig, mehr in seinem Dasein an sich, als in seinem Thun und Leiden, sie verdunkelt die an ihm erscheinende allgemeine Idee nicht durch diese Affecte. Der Malerei sind noch andere Wege geöffnet. Sie kann zwar durch menschliche Gestalten, aber in symbolischer Verbindung derselben, gewissermaassen in einer der Architektur ähnlichen Weise, die Idee der Kirche selbst verherrlichen, wie dies in Raphaels Disputa so unübertrefflich geschehen ist. Sie kann sich aber auch der poetischen Auffassung annähern, in bestimmter historischer Scene und vermittelst eines sittlichen Conflicts die Herrlichkeit der Kirche ins Licht zu setzen versuchen. Bei jener ersten Behandlungsweise ist der Maler unbedenklich im Vortheile; der Dichter, der hierin mit ihm wetteifern wollte, würde kalt und steif erscheinen, weil seine Gestalten, da sie durch keinen lebensvollen Hergang verbunden sind, isolirt dastehen würden, während der Maler, wenn er in den einzelnen Gestalten selbst dem Gedanken treu bleibt, durch ihre räumlich geordnete Verbindung die würdigste und schönste Erscheinung und Verkörperung des Gedankens geben kann. Bei jener zweiten Weise ist dagegen der Vortheil ganz auf der Seite des Dichters. Die Mittel des Malers, um die individuellen Motive, den innern Widerstreit der Pflichten, den Kampf der Empfindungen mit dem Verstande auszudrücken, sind offenbar schwächer als die des Dichters. Er wird daher, wenn er mit diesem wetteifern will, unwillkürlich die poetischen Motive abschwächen, auf das Maass seiner Kunst reduciren, oder sich vergeblich in der Danaidenarbeit widersprechender Aufgaben abmühen. Er hat zwei fast unvereinbare Rücksichten zu beobachten. Der Geist seiner Kunst verlangt bei einem so ernsten und hohen Gegenstande strenge Formen und Verhältnisse, eine einfache, klare, architektonische Anordnung. Die poetische Bedeutung des Gegenstandes, da sie auf der Stärke und Gewaltsamkeit des Conflicts beruht, kann nur durch die heftigsten Bewegungen und Verwickelungen anschaulich gemacht werden. Es bestehen also Gränzen, die wohl überschritten, aber nicht ungestraft überschritten werden können. Dies gilt nicht bloss von den Gränzen zwischen der Malerei und der Poesie, sondern auch bei allen andern Künsten. Der Bildner, wenn er in das bewegtere Leben eingehen will, dessen die Malerei fähig ist, verscherzt die Würde und Reinheit, welche der Vorzug seiner Kunst ist; der Maler wird kalt und steif, wenn er plastische Schönheit und Ruhe auch für seine Gestalten als Erforderniss ansieht. Wenn die Musik zu malen versucht, unmittelbare Naturlaute in ihr Tongemälde aufnimmt; wenn die Baukunst sich in den feineren, nur dem organischen Leben angehörigen Curven bewegt; wenn die dramatische Poesie sich mit dem Flitterglanze äusseren Pompes umgiebt, fühlen wir es als eine Verirrung. Der Tanz, die Verbindung der Musik mit

körperlicher Erscheinung, ist wenigstens eine untergeordnete und zweideutige Kunst. Wenn Plastik und Malerei sich verschmelzen, Körperlichkeit und Farbe in vollem Maasse verbinden wollen, gelangen sie nur zu einer geistlosen Nachahmung der Natur, wie dies bekanntlich in den Wachsfiguren in einer jedem feineren Gefühle widerstrebenden Weise geschieht. Die Poesie steht allerdings auf der Höhe des entwickelten individuellen und geistigen Lebens. Aber auch für sie giebt es Schranken. Sie kann die Begriffe und Gefühle nicht in der Reinheit und Allgemeinheit geben wie die strengeren Künste; sie wird trocken und prosaisch, wenn sie dies unternimmt. Ein merkwürdiges Beispiel endlich für die geistigen Gränzen der Künste giebt die Oper. In ihr nähert sich die Musik nicht bloss der Poesie, sie bedient sich ihrer selbst, braucht sie als Text. Dessen ungeachtet aber wird dieser Text durch ganz andre Gesetze bestimmt als die Poesie, durch rein musikalische. Es ist nicht bloss ein Zufall, nicht bloss eine Folge des Zurückziehens der bedeutenden Dichter von diesen Arbeiten, dass die Operntexte immer schwache Poesien sind. Es entsteht nothwendig dadurch, dass der Verfasser des Operntextes sich der Musik fügen muss, nicht weiter gehn darf, als diese ihm gestattet, und daher hinter den Erfordernissen seiner Kunst zurückbleibt. Der Dichter braucht höchst individualisirte Verhältnisse, feine und scharf gezeichnete moralische Züge, der Musiker muss in einer gewissen Allgemeinheit bleiben; er führt die Empfindung weiter aus als der Dichter, aber nur die allgemeine, er weiss die Leidenschaft zu schildern, aber keine Charaktere. Der Componist, der ein wahrhaft dichterisches Drama zur Oper umgestalten will, muss darüber verzweifeln, der wahre Dichter ist nicht leicht im Stande, seine Phantasie so weit zu beschränken, wie es die Musik erfordert. Und ähnlich, nur umgekehrt, verhält es sich mit dem poetischen Inhalt der dramatischen Stufe der Malerei, der Historienmalerei. Auch sie kann die höchste Poesie nicht brauchen, sie verlangt gemässigtere Leidenschaft, minder individualisirte Charaktere, geringere Verwickelungen, schärfere aber einfachere Gegensätze.

Wie sehn also, es besteht eine Verschiedenheit der Künste ebensowohl in dem geistigen Inhalt ihrer Stoffe, als in ihren materiellen Mitteln. Es genügt mithin nicht, wenn man zugibt, dass „die künstlerischen Ideen nicht allen Kunstarten gleich formgerecht sind, dass die eine das Wort, die andre den Ton, wieder andre Stein oder Farbe verlangen". Man muss vielmehr anerkennen, dass diese Verschiedenheit auf einem Gesetze beruht, dass die Künste in dieser Beziehung eine Stufenleiter bilden, die vom objectiv oder subjectiv Allgemeinen zu grösstmöglichster Bestimmtheit und Individualität aufsteigt, dass zwar oft Gränzverletzungen stattfinden, dass vielleicht nur die schönsten Kunstepochen so feinen Takt haben, um immer in den rechten Gränzen zu bleiben, dass man aber jede Ueberschreitung als gefährlich erkennen und sie nicht befördern sollte.

(Schluss folgt.)

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Im südlichen Spanien, in Sevilla, zeichneten sich als Architekten und Bildhauer des Renaissancestyls besonders Diego de Riaño und Martin de Gainza aus. Ersterer erhielt 1530 vom Capitel der Kathedrale zu Sevilla den Auftrag Pläne zu entwerfen für die Sacristia mayor und der de los Calices, so wie zu der Sala capitular. Da er indessen schon 1533 starb, so wurde Letzterer beauftragt, nach des Riaño Plänen Modelle zu fertigen. Im Jahr 1535 wurden sie der Begutachtung des Architekten der Kathedrale zu Cordova, Ferman Ruis und dem der zu Cadix, Francisce Cumplido unterworfen und von diesen für gut befunden. Im Jahr 1543 war die grosse, ganz in Quader gebaute, Sakristei mit allen ihren Sculpturen vollendet. Sie hat eine Kuppel mit Laterne, in deren Wölbung im Relief ein Gott Vater. In der Kuppel befinden sich die Gestalten des segnenden Heilandes mit Maria, den einzeln stehenden Aposteln und andern Heiligen in zwei übereinander befindlichen Reihen. Im untern Theil des Kreises ist die Hölle dargestellt, wo die Teufel in lustigem Reigen über den armen geängsteten Seelen schweben. In den Pentativen befinden sich immer zwei Propheten und im Fries über den drei Viertheile vorstehenden Säulen ringsherum fröhlich Tanzende und Reiter, ganz nach antiker Weise. Diese von Sculpturen strotzende Architektur ist jedoch von schöner Anordnung und ruhig in der Wirkung.

Die Sala capitular wurde erst im Jahr 1561, aber mit Abweichungen vom ursprünglichen Plane vollendet. Sie ist von elliptischer Form und mit einer doppelten Säulenordnung, unten Dorisch oben Ionisch nach damals italienischer Weise, bekleidet. In der obern Reihe befinden sich Reliefs in Stuck mit Darstellungen aus dem alten Testament, in der Mitte die Himmelfahrt Mariä. Dieses Werk steht dem der grossen Sakristei bei weitem nach. Merkwürdiger Weise ist die Sacristia de los Calices in einem reichen gothischen Styl ausgeführt, so dass, wenn die Documente darüber kein zuverlässiges Zeugniss geben, man nicht glauben könnte, dass zu jener Zeit Gainza in diesem Style würde gebaut haben. Ein ausgezeichneter Bau desselben Meisters, im Renaissancestyl vom Jahr 1541, ist die Capilla real, beinahe eine Kirche für sich, aber zur Kathedrale gehörig. Auch sie ist mit Sculpturen reich geschmückt. Ausgezeichnet ist namentlich ein Fries von einzeln stehenden Knaben, welche Lanzen und andere Geräthschaften halten. Sie sind von etwas gedrängten Verhältnissen, sonst schön in der Zeichnung.

Das schönste Gebäude im Renaissancestyl zu Sevilla ist das Stadthaus Casa del Ayuntamento, dessen Bau Karl V im Jahr 1545 hat beginnen lassen; vollendet wurde es aber erst 1564. Der Architekt davon ist nicht bekannt, wahrscheinlich aber ein Italiener. In einem ähnlichen Styl, aber weit einfacher gehalten, ist das vor Sevilla gelegene, grosse Hospital de la Sangre nach den Plänen des Martin de Gainza und Hernan Ruiz im Jahr 1546 angefangen. Von dem letztern Baumeister scheint der Plan zur Kirche gefertigt zu sein, da er in der nüchternen Architektur behandelt ist, welche unter Philipp II in Aufnahme kam und gewöhnlich der Herrerastyl genannt wird, da der Architekt jenes Königs Juan de Herrera viele Kirchen und Paläste in diesem Baustyl in Spanien gebaut hat. Das frühste Beispiel der Anwendung dieser massiven, der antik-römischen Architektur, wie sie zuerst in Italien von Serlio und Palladio in Aufnahme kam, treffen wir an dem Palast, welchen Karl V mitten in der Alhambra hat aufführen lassen, indem er barbarischer Weise einen Theil des alten maurischen Palastes, namentlich dessen Hauptfaçade niederreissen liess. Den Plan dazu fertigte Pedro Mechuca im Jahr 1527, allein obgleich bis 1633 daran gebaut wurde, erhielt er dennoch nie seine Vollendung und ist bis auf den heutigen Tag unbewohnbar. Er bildet ein grosses Viereck, mit einem kreisförmigen Hof von einer dorischen Säulenhalle umgeben, auf der eine Terrasse für Zuschauer der Spiele, welche man in dieser Arena zu geben beabsichtigen mochte. Das Aeussere des Palastes ist ein schwerfälliger Bau, von groben Profilirungen und rohen Sculpturen. Die Arena dagegen, obgleich auch sehr massiv gehalten, erfreut durch eine feierliche Eleganz.

In der Kirchenbaukunst Spaniens fand in jener Zeit öfter die eigenthümliche Anordnung statt, dass im Allgemeinen der Grundplan und die Massen der gothischen Bauweise beibehalten wurden, aber dass statt der Säulenbündel und anderer Glieder germanischen Styls, ebenso corinthische Säulen mit ihrem Gebälke an deren Stelle traten. In diesem sogenannt corinthischen Style sind die Kathedralen zu Granada, im Jahre 1529, und die zu Malaga 1538, nach den Plänen des Diego de Silóe aus Burgos angefangen worden; letztere erlitt jedoch im Weiterbau manche Veränderungen und wurde erst 1719 vollendet. Der Kathedrale zu Malaga sehr ähnlich ist die zu Jaen, wozu Pedro de Valdelvira 1525 den Plan gemacht hatte. Die Façade hat wie jene zwei Thürme zu den Seiten. Das Innere ist von römisch-corinthischer Ordnung.

Organischer und im Styl übereinstimmender sind die der antik-römischen Architektur entlehnten Bauten des schon erwähnten Juan de Herrera, allein das Massive darin ist so vorherrschend, die schweren Tonnengewölbe ruhen so drückend auf den mit Pilastersäulen versehenen Pfeilern, dass, bei aller Grösse, solche Gebäude nichts Erhebendes haben, sondern nur die Wirkung kalten Pompes zu erzeugen vermögen. Zu den ausgezeichnetsten Werken dieses Meisters würde die Kathedrale zu Valladolid gehört haben, wozu er, im Auftrag Philipp II, im Jahre 1585 den Plan und ein Modell gemacht, welche noch im Archiv daselbst aufbewahrt werden und das nach Herrera's eignem Ausspruch *„un todo sin igual“* ein Ganzes ohne Gleichen geworden sein würde. Allein nach dem Tode des Königs blieb der Bau liegen und wurde erst später 1729 durch den Architekten Alberto Churriguera in jenem ausschweifenden Zopfstyl ausgebaut, den sein Vorfahr, José Churriguera, in Spanien hauptsächlich ausgebreitet und ihm selbst seinen Namen *„arqitectura churriguerca“* gegeben hat.

Zu Juan de Herrera's Ehre wollen wir glauben, dass die armselige Architektur des colossalen Gebäudes vom Escorial nicht von seiner eigenen Erfindung ist, und auch nicht von der seines Meisters Juan Battista de Toledo, der 1563 den ersten Stein dazu gelegt hat; vielmehr dass die Bedingungen, welche den Plan feststellen, einzig dem beschränkten Geiste des sich mit Architektur viel beschäftigenden Königs Philipp II zugeschrieben werden müssen. Es ist wohl das einzige Beispiel, dass ein so umfangreiches Gebäude, mit solchem Aufwand an Granitblöcken, so ganz ohne allen architektonischen Schmuck, ohne Gesimse und in vier Stockwerken, mit ganz kleinen Fenstern, errichtet worden ist, um als Residenz und Grabstätte eines Fürsten zu dienen, in dessen Reich die Sonne nicht unterging und als klösterlicher Aufenthalt für Männer, die der Nation in Wissenschaft und Kunst voranleuchten sollten!

Freiere Hand wurde dem Herrera gelassen, um die S. Laurentius-Kirche des Escorial aufs würdigste und prachtvollste auszustatten. Aber die 1586 vollendete Façade, unten von dorischer, darüber von jonischer Ordnung, mit colossalen Statuen von christlichen Königen, ist gedrückt und schwerfällig als Architektur und unter dem Mittelmässigen in den Bildhauerwerken. Das Innere, im Grundriss ein griechisches Kreuz mit Kuppel, ist zwar imposant durch seine grossen Massen der römisch-dorischen Ordnung, aber arm und kalt in der Wirkung, die weder durch das prachtvolle Retablo des Hochaltars in buntem Marmor, noch durch die knieenden Bronzestatuen Karls V und Philipps II, mit ihren Gemahlinnen und Kindern, noch durch die kleinen Altarblätter des Juan Fernandez Navarote, noch durch die Frescos an den Gewölben von Luca Giordano irgendwie Fülle und Wärme erhält. Dieses scheint selbst der für sein Escorial so eingenommene Philipp II empfunden zu haben, als er einst das Kloster und die königliche Grabkapelle Miraflores bei Burgos besuchte und, beim Anblick von deren Würde, Pracht und Schönheit in der Arcchitektur und den Monumenten, schmerzlich ausrief: „Wir haben nichts gethan mit unserm Escorial!“—

Von weit befriedigender Bauart ist der grosse Platz, Plaza mayor, zu Valladolid, welchen Philipp II nach dem Brande von 1561 in Granit hat erbauen lassen. Er gehört zu den impesantesten in Spanien und wurde dem Juan de Mora ein Vorbild, als er 1619 den grossen Platz in Madrid zu bauen hatte, auf dem ehemals die Stiergefechte und Autos da Fé stattfanden. Der grösste und schönste Platz Spaniens ist jedoch Plaza mayor zu Salamanca, welcher nach dem Plan des Andres Garcia de Quiñones in den Jahren 1700 bis 1733 erbaut worden ist. Die Häuser, von drei Stockwerken, haben unten eine gewölbte Halle von Granit, die zwischen den Bogen mit Bildnissen der berühmtesten Männer Spaniens, in Medaillons von weissem Marmor, geschmückt ist. Zur ewigen Schande der Franzosen haben diese einen grossen Theil dieser Sculpturen, welche den Ruhm Spaniens verherrlichten, bösartiger Weise abgemeisselt! — Welchen Werth man in Spanien auf die würdige Ausstattung der Hauptplätze legt, davon giebt gegenwärtig die Stadt Avila ein schönes, nachahmungswürdiges Beispiel, indem sie jetzt ringsum die Häuser ihrer Plaza mayor mit grossem Kostenaufwand neu erbauen und mit Hallen von Granit versehen lässt.

Nur wenige Bauwerke Spaniens aus dem 17. und 18. Jahrhundert erregen ein lebhaftes Kunstinteresse. Im Allgemeinen stimmen sie mit denen Italiens aus jenen Zeiten überein, nur sind sie schwerfälliger in den Verhältnissen, roher in der Ausführung. In der Extravaganz des Zopf- oder Rococostyls übertreffen sie jedoch die aller anderen Nationen. Wie schon angegeben, fand er hauptsächlich Verbreitung durch den Architekten José Churriguera, dessen höchste Blüthe in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts fällt, weshalb er auch *„arquitectura churriguerca“* genannt wird, obgleich schon früher Pedro de Ribera ihn bei öffentlichen Gebäuden angewendet hatte. Eine der ausschweifendsten Ausschmückungen dieser Art ist die in der Carmeliterkirche zu Granada, ihr ganzes grosses Schiff umfassend, wo die Fülle phantastischer Formen wahrhaft sinnverwirrend ist.

Durch die Italiener ist diese ausschweifende Architektur in Spanien aufgekommen, durch dieselben ist hierauf auch wieder eine bessere eingeführt worden. Dieses geschah vornehmlich durch Giovan Battista Sachetti aus Turin, der unter Philipp V im Jahre 1787 den neuen Palast zu Madrid zu bauen angefangen, an dessen Erweiterung aber jetzt noch gearbeitet wird. Er hat schöne, grossartige Verhältnisse und imponirt durch seine hohe Lage, besonders wenn man ihn von dem Flusse Manzanares aus erblickt, der in der Tiefe daran vorbeifliesst. Seine Architektur, mit Säulenpilastern, hat Aehnlichkeit mit der des Palastes Caserta bei Neapel, den der spanische Carl III durch Ledovico Vanvitelli hat erbauen lassen. Derselbe Fürst liess auch 1769 von Sabatini das schöne ehemalige Mauthgebäude in Madrid errichten, welches eine Hauptzierde der Alcalá-Strasse bildet. Dagegen ist das königliche Museum am Prado, nach dem Plan von Juan de Villanueva erbaut, einer jener schwerfälligen, mit zwecklosem Aufwand an Säulen aufgeführten Prachtbaue, dem man durch schlechte Statuen eine erhöhte Zierde geben zu können glaubte, der in der That aber nur eine in Stein verewigte akademische Verschrobenheit ist. Von einem besseren, grossartigen Baustyl ist das neue Haus der Cortes. Es hat einen grossen, corinthischen Porticus, zu dem breite Stufen, von zwei Postamenten mit colossalen Löwen begrenzt, hinaufführen. Das Innere hat einen ge-

schmackvoll decorirten Sitzungssaal; das Ganze ist eine Nachahmung der Deputirtenkammer in Paris, mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Ein Paar neue grosse Häuser in Madrid sind auch von schöner Bauart, in Nachahmung des italienischen Styls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, und lassen für die Folge manchen schönen Bau für Spanien erwarten.

Da mein Bericht sich bis jetzt auf die christliche Architektur in Spanien beschränkte, so konnte von den Bauten der Mauren noch nicht die Rede sein, höchstens der Einfluss, den sie auf erstere ausgeübt, berührt werden. Zudem besitzen wir über sie so vortreffliche Kupferwerke und Beschreibungen, dass es unnütz erscheint, Bekanntes zu wiederholen. Indessen glaube ich schliesslich einige kurze Bemerkungen über die Architektur der Mauren in Spanien mittheilen zu müssen. Bei der Betrachtung derselben fiel mir auf, dass, wenn zwar die Mauren auch eine eigenthümliche Bauweise mit nach Spanien brachten, sie doch auch vieles von der Architektur der Römer angenommen haben, was sie nur auf ihre Weise umwandelten[1]). Ihre Befestigungswerke unterscheiden sich von den römischen hohen Mauern mit Zinnen und vortretenden viereckigen Thürmen nur dadurch, dass sie in der Regel von Back- oder Bruchsteinen statt in Quader erbaut und die Thürme öfter nach oben verjüngt sind. Mit solchen Mauern sind auch ihre fürstlichen Residenzen, die Alcazare, umgeben, einzig eine architektonische Zierde an dem Eingangsthor in Hufeisenform darbietend. Dieses ist derselbe Fall bei ihren grossen Moscheen, das heisst die äussere Architektur besteht nur aus einer hohen Umfangsmauer mit zinnenartiger Verzierung und einigen Eingangsthoren. So die grosse Moschee zu Cordova, welche nach dem Vorbilde der zu Mekka im Jahre 786 angefangen worden ist. Der Wald von Säulen der 29 neben einander liegenden Gänge ist antiken Gebäuden entnommen, die auf diese Weise von den Mauren hauptsächlich zerstört wurden. Diese antiken Säulen sind nun von der verschiedensten Art und häufig gehören die Kapitäle gar nicht zu den Schäften, welchen sie jetzt aufgesetzt sind. Die kleinen Kuppeln und die reichen Mosaik-Ornamente an der „Ceca“, dem Allerheiligsten, sind antiken Vorbildern nachgeahmt. Originell nur bleibt die Art, wie sie den grossen Raum bedeckten. Um ihm nämlich eine angemessene Höhe zu geben, welche die Säulen nicht erreichten, wölbten sie schwere Gurten zweifach über die zierlichen Säulen, was, rationellen Regeln der Statik entgegen, einen mehr sonderbaren, als schönen Anblick gewährt, wenn auch das Ganze von sehr reicher Wirkung ist.

Von derselben Anlage, wie die grosse Moschee zu Cordova, war auch die zu Sevilla, welche im Jahre 1171 angefangen worden ist; ob aber hier schon die maurische Bauart eine weitere Entwickelung erhalten hatte, ist uns nicht bekannt. Ein Werk, auf das die Mauren den höchsten Werth gelegt und das noch seinen Ruhm bewahrt hat, ist der viereckige Thurm der Moschee, die „Giralda“ genannt. Dieser war ursprünglich bis zur Plattform 174 Fuss hoch und wurde ums Jahr 1196 erbaut. Die grössern maurischen Häuser haben alle nach antiker Weise einen viereckigen Hof, mit umlaufendem Säulengang und Loggien, und ein springendes Wasser in der Mitte. Erst die späteren Bauten, namentlich die Alhambra, deren jetzt noch stehender Theil der Wohnungen den ersten Jahrzehenden des 14. Jahrhunderts angehört, zeigen einen Baustyl, der in allen seinen Theilen von demselben Geiste durchdrungen ist und sich durchaus zu einer originellen Architektur erhoben hat. Wollte man diese Bauart der Alhambra charakterisiren, indem man sie mit einem allbekannten arabischen Gedicht vergleicht, so könnte man sagen, dass derselbe Geist, der eine „Tausend und eine Nacht“ hervorgebracht, auch bei jenem Bau geweht und ähnliche Gebilde in der Architektur hervorgerufen, wie sie uns in dem Gedichte durch die Erzählungen zauberhaft anziehen und berauschen. Die Phantasie kennt hier spielend keine Schranken der durch Vernunftgründe gebotenen Regeln der Baukunst. Auf schlanken Säulchen erheben sich phantastisch gebildete Bogen, die mehr darauf zu schweben als zu lasten scheinen; wie ein luftiges, buntes Rankenwerk breiten sich die darauf ruhenden Wände aus, welche den Vordertheil des bunten Dachwerks tragen. Alle Flächen sind mit teppichartigen Ornamenten überkleidet, die, obgleich stets nach denselben Prinzipien gebildet, doch von so reich verschlungenen und abwechselnden Mustern sind, dass man stets, wie in der Tausend und einen Nacht, zu neuer Erwartung gespannt wird, wenn man auch nur immer Aehnliches wiederkehren sieht. Gärten mit duftenden Blumen, Lorbeerhaine, hochstrebende Palmen und Wasserwerke der verschiedensten Arten erhöhten noch den Reiz und liessen kaum zur Besinnung kommen; selbst der Ernst goldner Sprüche an den Wänden gab der Phantasie neue Spannung. Dieses ist der Charakter maurischer Baukunst in ihrer höchsten Blüthe. Nirgends finden wir in ihr das Bestreben, rationell in ihrer Construction zu erscheinen, sondern überall dasjenige, auf die Phantasie zu wirken, die hier nur durch eine mannigfaltige Wiederkehr in Schranken gehalten wird. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn ein geistreicher Architekt, von rationeller Richtung, sie „eine Architektur holden Wahnsinns“ nannte. Allein nicht nur entfaltet sie anzuerkennende Schönheiten, sondern sie ist auch historisch sehr wichtig, da sie uns ganz in die eigenthümlichen Zeiten und Zustände eines edeln Aufschwungs des menschlichen Geistes versetzt und hierüber merkwürdige Aufschlüsse giebt.

Dass ihr Einfluss jedoch nur unwesentlich auf die Entwickelung der christlichen Kirchenbaukunst, selbst in Spanien, gewesen, ist eben so sehr durch die grosse Abneigung der katholischen Geistlichkeit gegen alles Maurische, als auch durch die erst so spät zur Blüthe gekommene Ausbildung der maurischen Architektur leicht erklärlich. Weit eingreifender war ihr Einfluss auf die Civilbaukunst. Der auf die Ornamentik der gothischen Kirchen fand hauptsächlich erst im 15. Jahrhundert statt, nachdem die Mauren aus dem grössten Theil Spaniens vertrieben waren und die gothische Baukunst ihrem Verfall entgegenging, wie ich dieses schon oben darzustellen gesucht habe. Es ist deshalb sehr irrig, die maurische Architektur in eine tief eingreifende Beziehung zur christlichen, sei es romanischen oder gothischen zu bringen; vielmehr erweist es sich, dass beide aus der antiken hervorgegangen und nach dem Geist der Nationen, jede auf eine eigenthümliche Weise, sich entwickelt haben. (Fortsetzung folgt.)

1) Auch in ihrer Wissenschaft waren die Araber hauptsächlich Uebersetzer oder Nachahmer antiker Autoren.

Kunstliteratur.

Die Meister der altkölnischen Malerschule. Urkundliche Mittheilungen von J. Jac. Merlo. Köln 1852. Gr. 8. Commissionsverlag von J. M. Heberle (H. Lempertz). VIII und 246 SS. Pr. 1¾ Thlr.

Dieses Buch schliesst sich unter dem zweiten Titel „Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Erste Fortsetzung.“ an das 1850 herausgekommene Lexikon der dortigen Künstler an, welches bereits in unserm Kunstblatt und zwar in dem ersten oder Dürer-Jahrgang No. 18. 19. 23 und 27 besprochen worden ist.

Bei der Schweigsamkeit der alten Künstler über sich selbst und den spärlichen Ueberlieferungen ihrer Zeitgenossen in Bezug auf Kunst und deren Ausübung, die damals bei den Schriftstellern am wenigsten Beachtung fand, bleiben dem Forscher für die örtliche Künstlergeschichte meist nur die rathhäuslichen Archive, oder die geistlichen der Klöster, Kirchen und Stiftungen, sammt den pfarramtlichen Registern übrig, um in ihnen für seinen Zweck Nachsuchungen anzustellen. Mit welchem Erfolg dies, besonders in mehreren der ehemaligen deutschen Reichsstädte geschehen ist, zeigen die Arbeiten eines v. Murr, Beischlag, Jäger, Weyermann und Anderer. In dem alten, in seinen Mauern fast chinesisch abgeschlossen und vor Kriegesstürmen, bis auf den französischen Revolutionssturm, am meisten bewahrt gebliebenen Köln, wo man den grössten Reichthum an dergleichen Urkunden und Hülfsmitteln hätte erwarten können, sieht es dagegen, in Folge der barbarischen Säkularisations-, Zerstörungs- und Aufräumungswuth gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in dieser Beziehung und im Verhältniss zu anderen Städten übel aus. Selbst die Register der Kirche, welche für Rubens bestrittene Geburt in Köln den besten Beweis liefern konnten, sind nicht mehr vorhanden (Merlo I. S. 385); die Zunftbücher der Maler sind nicht älter als von 1696 und 1622; aus den Rathsprotokollen, die bis 1396 hinaufgehen, haben sich nur die von der Malerzuft gewählten Rathsherren ermitteln lassen; Stifts- und Klosterrechnungen sollen noch da sein, sind aber unberücksichtigt und unbenutzt geblieben [1]). Dagegen bestand in Köln ein vielleicht noch in der altrömischen Munizipalverfassung wurzelndes, eigenthümliches und in sich abgeschlossenes Institut in den sogenannten Schreins oder Hypothekenkammern, wo Alles, was Veränderungen des Grund- und Häuserbesitzes, dessen Belastung mit Renten und den Uebergang dieser Gegenstände aus einer Hand in die andere durch Erbschaft, Kauf und Verkauf und andere Arten der Abtretung betraf, amtlich regulirt und einregistrirt wurde. Die Schreinsregister sind zwar von der unter der französischen Herrschaft eingerissenen Dilapidation gleichfalls nicht verschont geblieben, doch ist der grösste Theil derselben, der eine Reihe von etwa 350 mächtigen Folianten ausmacht, in das jetzige Gerichtsarchiv gerettet und in Sicherheit gebracht worden. Der Verfasser hat die herkulische Arbeit übernommen, diese Masse von Bänden, in Bezug auf die ältere Kunstgeschichte von Köln selbst durchzugehen und sorgfältig zu extrahiren. Die Frucht dieser dankbar anzuerkennenden Bemühung ist der vorliegende, die altkölnische Malerschule betreffende Band, welchem noch ein zweiter über die Meister der altkölnischen Bauhütte, vornehmlich die Dom- und Stadtbaumeister, so wie über die plastischen Künstler, mit Nachträgen und einem Register über das Ganze folgen soll. Der Verfasser hatte zwar schon in der Zugabe II. zu seinem früheren Lexikon der kölnischen Künstler einen Extrakt der in den Schreinsbüchern und andern städtischen Urkunden vorkommenden Künstlernamen abdrucken lassen, auch bei einigen in das Lexikon selbst aufgenommenen Namen eine und die andere sie betreffende Schreinsinscription urschriftlich mitgetheilt; aber jener Extrakt war nicht von ihm selbst, sondern von einem Andern und blos beiläufig gemacht und erwies sich als mangelhaft und höchst unvollständig. Er sah sich daher, da er die Wichtigkeit dieser Quelle erkannt hatte, um so mehr bewogen, sie von Neuem zu erforschen und gründlicher auszuschöpfen. In der That werden sich wenig Städte rühmen können, dergleichen Register zu besitzen, die rückwärts bis ins XII. Jahrhundert hinaufgehn und die Andeutungen, welche der Verfasser über die Ausbeute giebt, die daraus für die Topographie und Geschichte von Köln, seiner Strassen und Häuser, seiner Familien und Bürger, seines Kunst- und Gewerbefleissos, seiner eigenthümlichen Einrichtungen und seiner Mundart zu gewinnen ist, lassen nur bedauern, dass er nicht eine ausführliche historische Abhandlung über das alte kölnische Schreinswesen und seine Stellung in der städtischen Rechts- und Gerichtsverfassung, so wie über Form, Beschaffenheit und Sprache der Urkunden desselben, welche die Grundlage des ganzen Buches bilden, diesem vorangesetzt hat. Bringen wir die daraus hervorgehenden Resultate auf die Waagschaale, der Kunst- oder selbst nur der örtlichen Künstlergeschichte, so können wir den Gewinn den das Buch bringt, im Verhältniss zu seinem Volumen, freilich nicht sonderlich hoch anschlagen. Dies liegt aber weniger an dem Verfasser, als an der Natur der Quelle, die er beinahe ausschliesslich benutzt hat und die von den in Köln ansässig gewesenen Künstlern, ausser ihrem Namen und Gewerbe, nur über ihre Herkunft, Familien und Vermögens-Verhältnisse, so weit letztere in den Bereich des Schreinswesens fallen, einige mit sicherem Datum versehene Nachricht giebt, uns jedoch über die Hauptsache, nämlich über ihre sonstigen Lebensumstände, ihren Werth als Künstler und ihre Werke, gänzlich in Unwissenheit lässt. Selbst die Identität der wenigen, auch sonst bekannten älteren Künstler mit den in den Schreinsurkunden genannten, ist wegen der oft gleichlautenden Vor- und nach damaligem Gebrauch nicht immer angegebenen Geschlechts- oder Zunamen, fast nur durch ungefähre Gleichzeitigkeit wahrscheinlich zu machen, aber nicht zu völliger Gewissheit zu bringen, und noch gewagter erscheinen die Schlussfolgen, dass ein nach den Urkunden vermögender oder zum Rathsherrn gewählter Maler auch ein vorzüglicher Künstler gewesen sein müsse. Wir haben für vier Jahrhunderte vor 1574 zwar nicht weniger als einige 80 Namen kölnischer Maler gewonnen, aber diese Menge von Namen ohne Bilder steht der Menge von Bildern ohne Namen, die von Köln ausgegangen oder dort noch vorhanden sind, nur noch schroffer gegenüber als vorher und wir vermissen die verbindende Brücke zwischen beiden nur um so schmerzlicher. Weit ergiebiger an Notizen, welche der Kunst- und Künstlergeschichte näher liegen, sind die Rechnungen über die Ausgaben der Fürsten, Städte, Klöster u. A., weil sie, mit ebenso sicherer Zeitbestimmung, nicht blos die Namen der Meister, sondern auch die Arbeiten, welche bei ihnen bestellt oder gemacht und wie sie ihnen bezahlt worden sind, kennen lehren und sich daraus über ihre Stellung, ihren Werth und ihre Thätigkeit, so wie über das Kunstleben ihrer Zeit weit interessantere Folgerungen ziehen lassen. Einen Beweis davon liefern in neuester Zeit namentlich Laborde's *Preuves* zu seinen *Ducs de Bourgogne* und Schuchardt's urkundliche Beiträge aus den weimarschen Archiven, in seinem Buch über Lucas Cranach. Doch sei dies nicht gesagt, um hiegegen die Arbeit unsers Verfassers herabzusetzen; begnügen wir uns mit dem, was ihm zu Gebot gestanden, und wir werden sehen, dass, wenn er auch mit örtlicher Vorliebe des Guten zu viel gegeben und der grösste Theil seines Buches nur als Ballast zu betrachten ist, doch sein mühseliges Unternehmen kein ganz undankbares genannt werden kann, vielmehr auch solchen Kunstfreunden, welche seinen Ortspatriotismus nicht theilen, einige seiner Entdeckungen sehr willkommen sind.

Wir erhalten hier zuvörderst die altkölnischen, in den Schreinsregistern von ungefähr 1175 bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts vorkommenden Maler in chronologischer Folge, bei jedem mit dem, was sich aus den Inscriptionen über ihn

1) In einer Note S. VI wird gesagt, dass sich die viel versprechenden Chroniken und Rechnungsbücher der ehemals in Köln bestandenen Stifter und Klöster noch zahlreich erhalten haben sollen. Warum hat sich der Verfasser nicht näher danach umgesehen?

ergiebt, in kurzem Auszuge und die betreffenden Inscriptionen selbst in der zuerst lateinischen, späterhin kölnisch-deutschen Ursprache wörtlich abgedruckt, hie und da bei denjenigen, welche schon in dem Lexikon vorkommen, mit einigen neuen Nachträgen. Besonders ist der Artikel über den Meister Wilhelm bereichert, den die limburger Chronik als den besten Maler seiner Zeit in allen Teutschen Landen rühmt und den der Verfasser in dem Wilhelm von Herle der Schreinsbücher von 1358 bis 1378 wiedergefunden zu haben glaubt, obgleich er nach letzteren schon vor 1378 gestorben war, was mit jener Chronik, wo es beim Jahre 1380 heisst: In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm u. s. w., nicht übereinstimmt, man müsste denn das voranstehende Jahr blos für eine ungefähre Angabe halten. Unter den ihm zugeschriebenen, aber unverbürgten Gemälden befindet sich auch eine stehende Madonna mit dem Christkind auf dem Arm, welche im Besitz des Verfassers ist und von der eine lithographirte Zeichnung dem Titel voransteht. Er erwähnt eines sonderbar geformten Buchstaben, der ein grosses W zu sein scheint und mit einiger Veränderung, wie ein beigefügte Facsimile zeigt, auf zwei altkölnischen Bildern vorkommt und zwar in ungewöhnlicher Art in oder neben den Inschriften, welche die Namen der vorgestellten heil. Personen angeben. Einige haben dies Zeichen für das des Meister Wilhelm gehalten, der Verfasser erklärt es für bedeutungslose, blos zur Raumausfüllung hinzugefügte Züge. In meiner Sammlung befindet sich jedoch ein, wahrscheinlich aus dem Titel eines altkölnischen Drucks herausgeschnittener Holzschnitt, welcher denen in der *Historia VII sapientum Rome. Colon. J. Koelhof. 1490. 4.* gleichkommt und einen demonstrirenden Lehrer mit seinem Schüler in stehenden ganzen Figuren zeigt. Darunter steht das hier abgebildete Zeichen in einem rothen



Wappenschild, dessen dick aufgetragene Farbe ungewiss lässt, ob es gedruckt oder geschrieben ist. Dieses ist nun, bis auf ebenso unbedeutende Abweichungen, wie die der Facsimiles bei Merlo unter sich, mit denselben so übereinstimmend, dass ich es für das Zeichen des Besitzers halte, welches er auf das ihm angehörende Buch, wie auf die beiden älteren Gemälde setzen liess und sich vielleicht noch auf anderen Stücken seiner ehemaligen Sammlung in Köln wird finden lassen.

Am überraschendsten und erheblichsten ist die Bestätigung, welche die aus Dürers niederländischen Reiseberichten geschöpfte Meinung, dass der Maler des bekannten Kölner Dombildes ein Meister Stephan gewesen sei, gewonnen hat. Es war schon an sich sehr wahrscheinlich, dass Dürer, der auf seiner niederländischen Reise nicht unterliess, in Antwerpen, Gent, Brügge und wo er sonst hinkam, die bedeutendsten Gemälde der älteren grossen Meister, besonders der van Eycks und ihrer Schule, aufzusuchen und sorgfältig zu betrachten, auch in Köln das damals noch in der Rathhauskapelle bewahrte, grosse Flügelbild der Jungfrau Maria mit der Anbetung der Könige und den Schutzheiligen der Stadt, als das berühmteste und schönste in derselben, nicht würde übergangen haben, und dass da, wo er schreibt: Item hab 2 weisspf. von der Taffel aufzusperren geben, die Maister Steffan zu Köln gemacht hat, kein anderes Bild als dieses gemeint sei [1]). Auffallend musste es indess sein, dass von einem Maler dieses Namens aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Köln nicht die mindeste urkundliche Spur zu entdecken war, und selbst die Schreinsregister, nach vorgedachtem Extrakt in Merlo's erstem Buch, nichts von einem solchen Maler zu wissen schienen. Es lässt sich daher denken, wie belohnend es für den Verfasser sein und welche Freude er empfinden musste, als er, bei seiner genauen Selbstdurchforschung dieser Register, unter den Jahren 1442 bis 48 mehrmals einem Maler Steffon Lothener (Löthener, auch Loythener) fand, der, von Konstanz gebürtig, sich in Köln Hauseigenthum erwarb und nach den Rathsprotokollen zweimal von seiner Zunft in den Rath gewählt worden war, wärend seiner zweiten Amtsführung aber 1451 gestorben ist und allen Umständen nach kein anderer als eben jener Meister Stephan bei Dürer sein kann. Dieser für die deutsche Kunstgeschichte so merkwürdige Fund ist, wenn auch vielleicht der hauptsächlichste, doch nicht der einzige, den das vorliegende Buch zu Tage gefördert hat; auch über den, mehr durch die trefflichen Holzschnitte nach seinen Zeichnungen, unter denen der grosse Prospekt von Köln aus dem Jahre 1531 oben an steht, als durch seine Gemälde bekannten Anton von Worms erhalten wir ganz neue und schätzbare Aufschlüsse. Er war der Sohn des begüterten Malers und Rathsherrn Jaspar Woensam von Worms in Köln, und wurde, obgleich in letzterer Stadt geboren, doch, wie beim Vater, mit Weglassung des Zunamens, nach damaligem Gebrauch, schlechtweg Anton oder Thoniss von Worms genannt. Der Vater starb zwischen 1547 und 50 und bald darauf auch der Sohn, der einzige Erbe seiner Besitzungen, dessen Name daher auch erst nach seinem Tode, als diese in andere Hände kamen, von 1561 ab in den Schreinsregistern erscheint. Zu dem Verzeichniss seiner Holzschnitte werden hier noch mehrere Nachträge geliefert, nebst Abdrücken einiger von ihm gezeichneter Originalstöcke, welche sich in dortigen Buchdruckereien noch bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Endlich sind die beiläufig mitgetheilten Ergebnisse aus denselben Registern zu erwähnen, die über den ersten kölnischen Buchdrucker und Gehülfen Gutenbergs, Ulrich Zell, von dem uns die kölnische Chronik ein Zeugniss über den ersten Anstoss zur Erfindung der Buchdruckerkunst durch die xylographischen Donate aufbehalten hat, so wie über den Buchhändler Gottfr. Hittorp (gestorben 1573) einige Notizen geben, welche der sehr vernachlässigten kölnischen Buchdruckergeschichte zu statten kommen. Hätte der Verfasser die xylographische Schatzkammer der Schreibkunst des kölnischen Stadtschulmeisters Caspar Neff (der unter andern Kalligraphen seines ersten Buchs vergebens gesucht wird) Cöln. 1576 und noch einmal 1580 gekannt, so würde er daselbst unter den Schreibmustern auch ein Fragment einer von dem Buchhändler Godenart van der Hagen in Antwerpen gedachtem Hittorp ertheilten Vollmacht zu seiner Vertretung in Schuldsachen gefunden haben.

Von den dem Buche angehängten Beilagen ist zuvörderst der namentliche Extrakt von denjenigen Personen, welche nach den Registern ein mit der Malerei mehr oder weniger verwandtes Gewerbe betrieben haben, für die Kenntniss dieser Gewerbe und ihrer Benennung interessant. Es sind *Clipeatores*, Schilderer, wo das deutsche Wort, bis 1354, die Verfertiger und Bemaler von Schilden als Schutzwaffen bezeichnet und erst später auf die Kunstmaler (*pictores*, Meilre, Melre, Milre) übergegangen ist; *Scriptores, Rubricatores* (auch *rubeatores*, Roydmeilre, Rodere genannt, welches letztere aber nur da, wo es abwechselnd mit *rubeator* von derselben Person gebraucht wird, keinen Zweifel darüber lässt, wie es zu verstehen sei, indem es auch die *virgulatores*, Weinröder, zu bezeichnen pflegt) und *illuminatores*, welche die Schreiber und Verzierer von Handschriften begreifen; *fenestratores, vitriatores, glaseatores*, Glaswerter, Glasermacher,

1) Der Name des Malers war damals noch wohlbekannt und es ist daher nicht zu bezweifeln, dass er den rechten genannt hat.

welche ungewiss lassen, in wie weit sie zugleich Glasmaler gewesen sind; **Malienmecher**, **Melgenmecher**, welche hier für Emailmaler gehalten werden und deren nur zwei 1523 und 1542 vorkommen; **Wapensticker** und Verfertiger von Mützen, Stolen und Caseln, letztere insgesammt Frauenzimmer. Die anderen Beilagen sind ein Verzeichniss der von der Malerzunft von 1396—1700 gewählten Rathsherren, die aus den Zunft- und Registraturbüchern des Maleramts vollständig oder auszugsweise abgedruckten Stücke, die ein trauriges Bild geben, wie die edle Malerkunst gesunken und zuletzt in die engherzigste Zunfteinrichtung eingezwängt war, und das Verzeichniss der in dem landgerichtlichen Archiv noch vorhandenen Schreinsbücher.

Sotzmann.

Zeitung.

σμ **Paris**, 20. Jan. Anfangs der vorigen Woche wurde hier in öffentlicher Versteigerung die letzte noch übriggebliebene Abtheilung von Bildern der neuern französischen Schule aus der Privatsammlung des verstorbenen Königs **Ludwig Philipp** verkauft. Die Mehrzahl dieser Bilder zierten früher den Sommersitz der königlichen Familie in Neuilly, welcher bekanntlich in den Februartagen 1848 von Grund aus zerstört wurde; einige wenige kamen aus dem Palais royal. Unter diesen letztern steht obenan eines der Meisterwerke **Leopold Robert's**: ein junges Weib aus der Umgegend von Neapel, die auf den Trümmern ihrer durch ein Erdbeben zerstörten Wohnung trauert, während neben ihr ein Kind in der Wiege sorglos spielt. Dieses durch den Adel der Auffassung und durch Wahrheit und Kraft des Ausdruckes ergreifende Gemälde war irriger Weise auf die lange Todtenliste der in jenen stürmischen Tagen untergegangenen Kunstwerke eingetragen worden. Ein günstiges Geschick hatte im Gegentheil über dem schönen Bilde gewaltet und es kam mit wenigen, unbedeutenden Beschädigungen davon. Für die Summe von 16,800 Fr., einschliesslich der Kosten, erstand der Herzog von Aumale das Bild, das 4 Fuss in die Breite und 3 Fuss in die Höhe misst.

Am ärgsten hatte der Bildersturm in Neuilly gewüthet: ein grosser Korb voll winziger Leinwandstücken, in Fetzen zerhackte Gemälde, figurirte auch bei dieser Versteigerung und wurde für 500 Fr. zugeschlagen. Unter den geretteten, mehr oder weniger verwundeten Bildern, fand sich jedoch nichts von Bedeutung, und die ganze Sammlung von 88 Nummern, darunter einige Kupferstiche, brachte wenig über 40,000 Fr.

War nun aber diese Vereinigung an und für sich schon von geringerm Belange, so erschien sie doppelt unbedeutend neben der seit längerer Zeit angekündigten und erwarteten Ausstellung der Galerie des verstorbenen **Herzogs von Orléans**, die nun auch ihrerseits am vorgestrigen Tage unter den Hammer des Versteigerers gebracht wurde. Dem Rufe nach, wo nicht aus eigener Anschauung, kannte Jeder die Gemäldesammlung des in der Blüthe der Jahre dahingerafften Prinzen, den persönliche Neigung nicht weniger als Geburt und Stellung zum Freunde und Beschützer des gereiften, sowie des aufkeimenden Talentes und zum natürlichen Pfleger der Künste gemacht hatten. Was zwischen den Jahren 1832 und 1842 irgend Bedeutendes in den Werkstätten französischer Künstler geschaffen, was bei den jährlichen Ausstellungen die allgemeine Aufmerksamkeit fesselte, das suchte der Prinz wo möglich seiner Sammlung einzuverleiben, in welcher denn auch die hervorragendsten Namen der französischen Malerschule, zum Theil durch ihre gelungensten Schöpfungen, vertreten waren. Die Ankündigung des Verkaufs dieser Sammlung konnte daher nicht verfehlen, die öffentliche Theilnahme rege zu machen; zahlreich strömten einheimische wie fremde Liebhaber herbei, Gebote und Aufträge kamen von nah und fern; wo diese letzteren aber, in der Meinung, die muthmasslichen Schätzungen mit denen sich das Publikum in solchen Fällen gerne zum Voraus trägt, seien übertrieben, — wo die Aufträge **unter** diesen Schätzungssummen blieben, da konnten die Beauftragten in der Regel nicht einmal zu Worte kommen, so sehr überstiegen die Preise der Versteigerung alle Erwartungen. Man glaubte bisher, die Engländer bezahlen die höchsten Preise für die Bilder ihrer Lieblingsmeister und gewiss ist, dass für Bilder von **Etty**, **Landseer**, **Turner** und andern, Summen ausgelegt worden sind, wie für die Hauptbilder der niederländischen Schule; doch hat man Aehnliches wie bei dieser Veranlassung weder in England noch anderswo erlebt.

Es böte sich hier vielleicht eine erwünschte Gelegenheit dar, einige von den Häuptern der französischen Schule, welche theils selten theils gar nie auf den jährlichen Kunstausstellungen erscheinen, näher zu beleuchten und ausführlicher zu besprechen; da wir aber einerseits diese Mittheilung nicht über die Gebühr ausdehnen möchten, andrerseits die Schwierigkeit kennen, über das Wesen und die Eigenthümlichkeit gewisser Künstler sich in Kürze zu fassen, indem gerade diese Künstler der Betrachtung die verschiedensten Seiten darbieten, ihre Werke, ihr Styl und ihre Auffassung die widersprechensten Beurtheilungen erfahren und eine gründliche Würdigung ihrer Verdienste die tiefsten und weitumgreifensten Fragen der Aesthetik und der Geschichte der Kunst berühren, so wollen wir, diese Aufgabe auf einen günstigeren Augenblick versparend, uns für dieses Mal damit begnügen, die vorzüglichsten Werke aufzuführen, nebst den Käufern und den Versteigerungspreisen, wobei wir, zur grössern Genauigkeit die Verkaufskosten (5 pCt.) dazuschlagen.

Ingres, „Stratonice" (nach der bekannten Erzählung von dem liebekranken syrischen Königssohn), von Graf Anat. Demidoff, (für seinen Palast in Florenz) erstanden um den Preis von 66,150 Fr. — **Ingres**, „Oedipus", die Sphinx befragend; Graf Duchâtel für 13,125 Fr. — **Paul Delaroche**, „der Tod des Herzogs von Guise;" Herzog von Aumale für 55,125 Fr. — **Ary Scheffer**, „Francesca di Rimini, das Meisterwerk des Künstlers, durch den Stich von Calamatta bekannt; M. Vastapani von Bordeaux, 45,780 Fr. — **Desselben**, „Christus als Tröster", gestochen von Henrique Dupont, für das Museum von Rotterdam erstanden, 55,125 Fr. — **Desselben**, „Giaour, nach Byron", eine halbe Figur; Mr. Pescatore, 24,675 Fr. — **Desselben**, „Medora", halbe Figur; Museum von Rotterdam, 20,475 Fr. — **Decamps**, „Die Schlacht der Cimbern"; M. Vastapani, 29,400 Fr. — **Desselben**, „Joseph von seinen Brüdern verkauft"; Dr. Véron, 38,850 Fr. — **Desselben**, Samson, der die Philister schlägt"; Graf Demidoff, 21,525 Fr. — **Eug. Delacroix**, „Ermordung des Bischofs von Lüttich" (aus Quentin Durward von W. Scot), M. Villoti 5,040 Fr. — **Desselben**, „Das Innere eines Klosters"; H. van Isacker, 3,260 Fr. — **Desselben**, „Hamlet und der Todtengräber; Mr. Cottier, 6,615 Fr. — **Desselben**, „Der Gefangene von Chillon"; Mr. Mercan, 4,935 Fr. — **Desselben**, „Araber mit seinem Pferde"; Mr. Gambard, 2,260 Fr. — **C. Roqueplan**, „Der verliebte Löwe", eines der Hauptbilder des Künstlers; Marquis von Hertford, 16,270 Fr. — **Desselben**, „Der Antiquar", ein kleines unbedeutendes Bild, durch die Launen des öffentlichen Aufstreichs auf 31,500 Fr. getrieben; Herzog von Galiera. — **Eug. Isabey**, „Der Alchimist in seiner Werkstätte"; Mr. Goupil, 8,085 Fr. — **Jadin**, „vier grosse Jagdstücke"; M. de Vatry, 17,850 Fr. — **Gudin**, „Ansicht von Treport"; Mr. Roger, 7,560 Fr. — **Robert Fleury**, „Michel Angelo, der seinen kranken Diener pflegt"; Graf Demidoff, 4,725 Fr. — **R. P. Bonington** (verstorben), „Der Page und die Buhlerinn"; Marquis von Hertford, 8,610 Fr. — **Marilhat**, (verstorben), „Landschaft mit Moschee in Niederägypten; Graf Demidoff, 6,930 Fr. — Ausser diesen enthielt die Sammlung noch Bilder von **Granet**, **Henry Scheffer**, **Alfred** und **Tony Johannot**, **H. Lehmann**, **Tassaert**, den Landschaftsmalern **De la Berge**, **Cabat**, **Corot**, **Flers**, **Th. Rousseau**, **Aligny**, **Bellel**, **P. Huet**; endlich 2 Aquarellzeichnungen von **L. Boulanger** und **P. Huet**, von denen letztere unverkauft blieb. — Die ganze Sammlung, bestehend aus 59 Nummern, brachte die Summe von 562,344 Fr.

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 2, sowie ein Prospectus von **F. Stroobant's** „Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique" bei)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

№ 2. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Der Festzug der Düsseldorfer Künstler dargestellt von Otto Knille.

Kaum irgend eine Stadt möchte weniger geeignet sein, der Kunst einen erspriesslichen Boden zu gewähren, als Düsseldorf. Keine anziehende Umgebung, keine Art eigenthümlichen, anregenden Lebensverkehrs, nicht die Anschauung älterer oder neuerer Musterwerke, nur schwerfällige alltäglichste Prosa ist es, was dieser Ort bietet; glatte Häuserfaçaden mit einer dahinter unsichtbaren Aristokratie, das Einzige, was ihn auszeichnet. Den Einfluss dieses Uebelstandes bemerken wir deutlich an dem ganzen genreartigen Leben der hierortigen Kunst, bemerken wir besonders schmerzlich, wenn wir selbst alte Feuergeister ermatten und nicht mehr aus Begeisterung, sondern nur noch aus der Erinnerung schaffen sehen. Wo aber einmal ein Stück selbständigen Lebens, ein Hauch frischer Poesie sich offenbart, fehlt es auch nicht an Kräften, die demselben künstlerische Gestaltung zu verleihen wissen. So hat jetzt einer unserer jüngeren Künstler, der sein Talent nicht zum ersten Male bezeugt, es unternommen, den komischen Zug der Düsseldorfer Künstler, den sie bei Gelegenheit des vorjährigen Frühlingsfestes ausgeführt, zu einem reinen Kunstwerke umzubilden, und hat sein Unternehmen in solcher Weise ausgeführt, dass es nicht hinreicht, das geniale Werk in allgemeinen Ausdrücken zu charakterisiren, und doch uns auch der Raum mangeln würde, den ganzen Inhalt des bedeutungsvollen Stoffes zu würdigen. Denn der behandelte Gegenstand ist kein anderer, als jenes grosse Prinzip, in dessen Widersprüchen die ganze Menschheit seit ihren Jahrtausenden schon sich umherwindet, dessen getrennte Elemente auf der einen Seite nothwendig das Chaos zurückführen müssen, auf der anderen Alles in eine eben so trostlose Abstraktion aufzulösen drohen. Diese Frage der beiden Naturen, die Philosopheme und Concilien nicht zu entscheiden vermochten, hier finden wir sie auf einem 24 Fuss langen Friese — nicht gelöst, aber in höchst anmuthiger Weise gezeichnet.

Wie das Prinzip selbst, stösst zu Beginn des Bildwerkes der Herold mächtig in's Horn und ladet Jeden ein, ihm zu folgen, der Muth und Beruf spürt, zur Entscheidung der Frage den Kampf zu wagen. König Artus mit seiner Tafelrunde erscheint zunächst auf dem Plan. Aber die armen Ritter! wie zerstreut halten sie ihre Lanzen, wie mattäugig blicken sie vor sich! Sie wollen ausziehen zum Siege und tragen in sich selbst den Streit noch unentschieden. Der ihnen folgende getreue Ekhard scheint auch wenig erbaut von seinen Kämpfern; mit ernstem, fast sorgendem Blicke beherrscht er von seinem Wagen aus den Zug. Aber wie keck schreiten die Hakenschützen einher; sie vertrauen ihrer neuen Erfindung und sind ihres Ruhmes gewiss, gerade wie die Hakenschützen in der jetzigen Wissenschaft, die auch mit ihren neuen Erfindungen die Welt zu erobern ausgehen und doch nichts Anderes thun, als keck einherschreiten. — Die Lanzknechte aber sind erfahrene Leute, jeder von besonderem Schnitt und eigener Farbe, die echten Sophisten des Mittelalters, denen das Prinzip des eigenen Ich das einzig gewisse geblieben, und die ihren Arm der Vertheidigung jeder Frage leihen, wenn jenes Prinzip nur dabei gesichert bleibt. So zieht man aus mit Ross und Reitern und allem Kriegsgerüste; auch die nöthigen Erfrischungen bleiben nicht zurück. Aber ach! der Feind, den man zu bekämpfen geht, folgt selbst hinten nach; der grosse Drache, das Prinzip im Allgemeinen, und dasselbe in mehr konkreter, menschlicher Gestalt, als der Venuswagen mit der Liebesgöttin und dem Ritter Tannhäuser, umgeben von blondgelockten Pagen, aber auch schwarzen Mohren und anderen schamanenhaften Gestalten. Den Zug des Ganzen beschliesst ein fahrendes Zechgelage, so dass gewissermaassen das böse Prinzip siegt, nur gemildert durch die komische Erscheinung. Die Reihe der vor uns hergeführten Bilder macht vollkommen den Eindruck einer Aristophanischen Komödie, etwa wie die „Vögel", wo die schwerfälligen Götter des Olymp endlich auch ihren leichtbeschwingten Nebenbuhlern die Herrschaft abtreten müssen. — Das aber ist der Fortschritt und Triumph des Menschengeistes, dass er eine so gewichtige Frage mit solcher Anmuth und Leichtigkeit zu behandeln über sich vermocht hat.

Wir würden bedauern, wenn dieses vortreffliche Kunstwerk in den Besitz eines Einzelnen überginge, glauben vielmehr, dass ein Verleger nicht zu viel wagen würde, wenn er unternähme, durch Vervielfältigung dasselbe dem allgemeinen Kunstinteresse zum Genusse zu bringen. **A. v. E.**

Die Jungmeister'sche Versteigerung.

In der am 22. Nov. 1852 zu Leipzig stattgehabten Versteigerung der reichen Jungmeister'schen Sammlung wurden u. A. folgende Preise bezahlt:

N. Berghem, 4 Bl. Ziegen. Qu. 8. Bl. 36—40. Erste, sehr seltne, wie Aetzdrucke, vor den Nummern und die Platten nicht rein gewischt. 13 Thlr. 5 Sgr. — A. Both, 5 Bl. Die Sinne. Bauernstücke. Van Andries und Johann Both. Fol. Bl. 11—15. Erste Abdrücke vor der Adresse und den doppelten Nummern: 14 Thlr. 25 Sgr. — P. Delaroche, Sainte Amélie. P. Mercurj sc. Kl. Fol. Sehr schöner Abdruck, bloss mit einer unausgefüllten Zeile Schrift vor dem Zusatze *Reine de Hongrie*. Chin. Pap.: 10¼ Thlr. — Derselbe, Charles I. Die Verspottung des Königs. A. L. Martinet sc. Qu.-Fol. Sehr schöner Abdruck: 13¼ Thlr. — A. Dürer, 16 Bl. Die berühmte Passion. 8. Bl. 3—18. Gute Abdrücke, meist mit drei Linien breitem Papierrand. 28¼ Thlr. — Der Ritter, Tod und Teufel. Fol. Bl. 98. Capitalblatt in trefflichem Abdrucke. 15 Thlr. 12 Sgr. 16 Bl. Die Offenbarung Johannis. Fol. Bl. 60—75. Alte kräftige Abdrücke, sämmtlich mit lat. Texte auf der Rückseite. 11 Thlr. 13 Sgr. — Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen (zu Kaiser Maximilians Gebetbuche). 46 Bl. Lith. von J. N. Strixner (München 1808). Gr. Fol. Seltene Original-Prachtausgabe, auf Velinpap., farbig, gedruckt und unbeschnitten. 16 Thlr. 5 Sgr. — C. du Sart,

Die beiden Sängerinnen. 4. Bl. 6, sehr selten. 10 Thlr. 12 Sgr. — Der Hahnrei. 4. B. 10, sehr selten. 12 Thlr. 12 Sgr. — A. van Dyck. 2 Bl. Carl I und sein Stallmeister, und Henrietta Maria mit den Königl. Kindern. R. Strange sc. Gr. Fol. Le Blanc 45. 48. Capitalblätter in schönen Abdrücken. 14 Thlr. — H. Holbein, Die berühmte Dresdner Madonna mit dem Kinde und dem Burgemeister Meier und seiner Familie. M. Steinle sc. Roy. Fol. Capitalblatt in trefflichem Abdruck vor der Schrift, blos mit den mit der Nadel gerissenen Namen der Meister und dem Wappen, vom Kupferdrucker Felsing mit No. 19 bleistiftlich bezeichnet. 20 Thlr. 12 Sgr. — W. Hollar, Der berühmte grosse Kelch des Mantegna. Gr. Fol. Capitalblatt in gutem Abdrucke, oben bis nahe über den Plattenrand beschnitten. 11 Thlr. — P. de Hooghe, Interieur Hollandais. Die Frauen in der Hausflur. L. A. Claessens sc. Musée Napoléon. Fol. Trefflicher Abdruck dieses köstlichen Blattes, mit Nadelschrift. 13 Thlr. 12 Sgr. — A. van Ostade, Das Tischgebet. Schöner und sehr seltner erster Abdruck vor dem Käppchen auf dem Kopfe des Bauern. 17 Thlr. 12 Sgr. — C. Ploos van Amstel, *Collection d'Imitation de Dessins d'après le principaux Maitres Hollandais et Flamands, commencée par C. Ploos van Amstel continuée et portée au nombre de 100 Morceaux. Avec des Renseignemens historiques et détaillés sur ces Maitres et sur leurs Ouvrages. Précédés d'un Discours sur l'état ancien et moderne des arts dans les Pays-Bas par C. Josi. 2 Tomes. Londres chez Josi 1821.* 2 Prachtbände in Halbmaroquin mit Goldschnitt in gr. Fol. 89 Thlr. Von diesem kostbaren Werke sind nur 100 Exemplare gedruckt worden, welche nun sämmtlich vergriffen sind. Der Subscriptionspreis war 40 Guineen. — Raphael, Das Sposalizio. G. Longhi sc. Roy. Fol. Ein unvollendeter sehr seltener Probedruck dieses Meisterstücks der Kupferstecherkunst, die weit vollendeten Partien von grosser Schönheit und Weichheit. 13 Thlr. 8 Sgr. — Lo Spasimo di Sicilia. P. Toschi sc. Roy. Fol. Capitalblatt in schönem Abdrucke, mit Bardi's Namen als Drucker. 37 Thlr. — Madonna del Velo. G. Longhi und P. Toschi sc. Fol. Guter Abdruck. 11 Thlr. 5 Sgr. — 8 Bl. incl. des Titels. Die Cartons von Hampton-Court. N. Dorigny sc. Capitalfolge in guten Abdrücken, aus Würtembergs Sammlung. 25 Thlr. 12 Sgr. — 3 Bl. *La Foi*, *La Charité* und *L'Espérance*, oder die drei theologischen Tugenden mit Engeln zu Seiten. A. B. Desnoyers sc. Qu.-Fol. Köstliche Blätter in trefflichen Abdrücken, deren zwei den Stempel der beiden antiken Köpfe tragen. 10 Thlr. 12 Sgr. — 4 Bl. Die Folge der Rundungen. Die Poesie, die Theologie, die Philosophie und die Justiz. R. Morghen sc. Fol. Gute alte Abdrücke, das Hauptblatt der Poesie besonders kräftig. 10 Thlr. 15 Sgr. — F. F. Richard, *François I et Marguerite sa soeur. Souvent Femme varie etc.* A. B. Desnoyers sc. Gr. Fol. Trefflicher Abdruck. 11 Thlr. 12 Sgr. — J. H. Roos, 6 Bl. aus der Folge der Schaafe und Ziegen. *Quelques animaux tirés au vif etc.* Qu. 4. B. 10—15. Zweite Abdrücke dieser sehr seltenen Folge, mit J. de Ram's Adresse. 14 Thlr. — D. Teniers, Die Hexe. R. Earlom sc. Geschabt. Gr. Qu.-Fol. Capitalblatt in seltenem Abdrucke mit Nadelschrift. 10 Thlr. 12 Sgr. — Titian, Madonna mit dem schlafenden Kinde. *Parce Somnum rumpere.* R. Morghen sc. Qu.-Fol. Palmerini 167. Sehr schöner erster Abdruck dieses köstlichen Blattes, mit der Englischen Adresse. 11 Thlr. 15 Sgr. — H. Goltzius, Portrait von F. Zuccaro. Brustbild en face. Schön in Kreide und Rothstein und farbiger Tusche. Mit dem Zeichen und 1606. Aus Graf von Frankenstein's Sammlung. 12 Thlr. — P. G. van Os, Viehweide, im Vorgrunde stehender Ochse, liegende Kuh und zwei Schafe. Schön in Tusche und Biester. Mit dem Namen und 1835: 10 Thlr. 20 Sgr.

Kupferstichversteigerung zu Amsterdam.

Bei der am 26. October 1852 stattgehabten Kupferstichauction wurden unter andern folgende Preise gemacht: Aus dem Werke von Rembrandt. — Die im März dieses Jahres beim Verkaufe der Collection Six zurückversteigerten Blätter, die jedoch grösstentheils viel weniger aufbrachten, als damals dafür geboten wurde. — No. 3 (des Cataloges Bartsch), Rembrandt, einen Raubvogel haltend 10½ Fl. — No. 37 n. B. Joseph seine Träume erzählend 1. Etat 26 Fl. — No. 77 B. 2. Etat Ecce homo 96 Fl. — No. 110 B. Das allegorische Grabmal 42 Fl. — No. 121 B. Der Rattenfallenverkäufer nebst Copie von Savry 10 Fl. — Nr. 159 B. 2. Etat, Die Muschel 10¼ Fl. — No. 189 B. Der schlafende Greis, sehr seltenes Blatt 11 Fl. — No. 197 1. Etat, Die Frau am Ofen 49 Fl. — No. 203, Jupiter und Antiope 1. Etat 11 Fl. — No. 209, Ansicht des Omvals bei Amsterdam 17 Fl. — Item, 10½ Fl. — No. 213, Der Mann mit den Milcheimern 21 Fl. — No. 219, Die Landschaft mit dem Zeichner 25 Fl. — No. 220, Der Hirt mit seiner Familie 18 Fl. — No. 228, Das Segelschiff nebst Copie 22 Fl. — No. 231, Die Tränke 11 Fl. — No. 234, Das Landgut des Goldwägers 48 Fl. — No. 236, Der Kanal mit den Schwänen 29 Fl. — No. 237, Die Kuhtränke 30 Fl. — No. 258, Sitzender junger Mann 30¾ Fl. — No. 277, Jean Asselyn, Chines. Papier 2. Etat 38 Fl. — No. 282, 3. Etat, Der kleine Coppenol 16 Fl.

Aus dem Werke des Raphael Morghen: No. 123 d. C.: Das Abendmahl nach da Vinci, vortr. Probedruck 170 Fl. — No. 124 d. C., Die Transfiguration nach Raphael, vortr. Probedruck 140 Fl. — No. 126, Mater pulcrae dilectionis 51 Fl. — No. 127 und No. 132, Die Flucht nach Aegypten nach N. Poussin und die vier Jahreszeiten nach demselben; lettres grises, 63 Fl. — No. 128, Parce somnum rumpere nach Titian, vortr. Probedruck, lettres grises, 50 Fl. — No. 131, La Vierge à la chaise nach Raphael, lettres grises, 69 Fl. — No. 131, La Madonna del Sacco, vortr. Probedruck vor der Schrift, 61 Fl. — No. 137, Le duc de Moncada, vortr. Probedruck vor aller Schrift 241 Fl. — No. 141—144, Die Portraits von Dante, Petrarca, Tasso und Ariost 30 Fl. — No. 145, Leonardo da Vinci 11½ Fl. —

G. Longhi. No. 147, Die Geburt der Venus nach Albani 23 Fl. — No. 148, Heilige Familie nach Procaccino 30 Fl. — No. 149, Die Magdalena des Correggio, vortr. Probedruck 18¾ Fl.

Porporati. No. 160, Flucht in Aegypten, schöner Probedruck 31 Fl. — F. Müller. No. 191, Die Madonna del Sisto nach Raphael, sehr schöner Probedruck 164 Fl. — No. 192, Der h. Johannes nach Dominichino 60 Fl.

Aus dem Werke des J. G. Wille: No. 214, Le Maréchal des Logis, allererster Probedruck vor dem Wappen und der Einfassung 24 Fl. — No. 216, Die wandernden Musikanten 4. Etat 25 Fl. — No. 217, Les offres réciproques nach Dietrich, allererster Probedruck, vor der Schrift und der Einfassung, mit dem kleinen Felsen, 1. Etat 115 Fl. — No. 218, Das Familienconcert nach Schalken, erster Probedruck, vor der Schrift und dem Wappen, nicht erwähnt, von Le Blanc 131 Fl. — No. 219, Dasselbe Blatt, gewöhnlicher Druck 10½ Fl. — No. 220, Die väterliche Ermahnung nach Terburg, allererster Probedruck, vor der Schrift, dem Wappen und der Einfassung, 1. Etat 300 Fl. — No. 221, Dasselbe 2. Etat v. d. Schrift, dem Wappen und No. d'ordre aber mit der Bordüre und vor dem Namen Wille 400 Fl. — No. 224, Der junge Musikant nach Schalken, allererster Probedruck v. d. Schrift, dem Wappen und der Einfassung, 1. Etat 120 Fl. — No. 226, Die Garnwicklerin nach Dov, erster Probedruck vor der Schrift und dem Wappen und dem Namen Wille 83 Fl. — No. 228, Die lesende Alte nach Dov, allererster Probedruck vor der Schrift, 1. Etat 49 Fl. — No. 230, Die holländische Strickerin, erster Probedruck vor aller Schrift, 1. Etat 223 Fl. — No. 232, Der zerstreute Beobachter nach F. Mieris, Probedruck vor der Schrift, 1. Etat 101 Fl. — No. 233, Der kleine Physiker, erster Probedruck, vor aller Schrift und dem Wappen, 1. Etat 132 Fl. — No. 234, Die holländische Köchin erster Probedruck, vor aller Schrift und dem Wappen, nicht erwähnt, 69 Fl. — No. 235, Die kleine Schülerin, erster Probedruck vor der Schrift und mit dem Wappen, 2. Etat 54 Fl., incl. No. 236, Die Schulmeisterin, erster Probedruck vor aller Schrift mit dem Wappen, 2. Etat. — No. 237, Die gute Frau aus der Normandie, erster Probedruck vor aller Schrift und dem Wappen, nicht erwähnt, 25½ Fl. — No. 240, Louis Phelypeaux, vortr. Probedruck vor aller Schrift 157 Fl. — No. 243, Portrait du J. B. Massé, vor aller Schrift, nicht erwähnt, 43 Fl. —

Aus dem Werke des R. Strange: No. 244 and 245, Die Portraits der Henriette von England nach v. Dyk, so wie das Portrait Carl's I. 39 Fl. — No. 249, Die Madonna nach Correggio 13½ Fl. — W. Woollet. No. 267, Cephalus u. Procris nach Claude Lorrain 18¾ Fl. — R. Earlom. No. 288, Zwei Blätter, Blumen und Früchte nach J. van Huysum 102 Fl. — No. 297, 4 Blätter nach Schnyer 55 Fl.

Edelinck. No. 313, Heil. Familie nach Raphael 66 Fl. — No. 336, Bervic, Portrait Ludwig XVI., sehr schöner Probedruck vor der Schrift 61 Fl. — A. Desnoyers. No. 355, Die Madonna au donataires 25 Fl. — No. 356, La Vierge au linge 17 Fl. — Idem au rocher 14 Fl. — Idem la belle jardinière 19½ Fl. — Idem à la chaise 5½ Fl. — David. Der Gemüsemarkt nach G. Metzu 8 Fl. — J. Boissieu, 2 Landschaften à l'au forte 33 Fl. — No. 418, Die fünf Sinne, 5 Radirungen des Both 11 Fl. — L. A. Claessen, Die Kreuzabnahme nach Rubens 16½ Fl.

Woollet. No. 458, Tod des Generals Wolf nach West, schöner Probedruck 84 Fl. — No. 460, Idem, the Battle at la Hogue, erster und schöner Probedruck 70 Fl. — J. Hall. No. 461, King Charles II. Landing, vor aller Schrift, pièce unique und No. 462, Cromwell Dissolving the long Parlament, erster Probedruck vor der Schrift 66 Fl. — Idem avec lettres grises 32 Fl. — No. 496, L'oeuvre de Rubens et van Dyk, gez. von Bolswerth, L. Vostemans und P. Pontius 24 Lieferungen gut erhalten 80 Fl. — Das Werk des Ostade 69 Fl. — Ein Theil des Werkes von Chodowiecky 20½ Fl.

Das Werk von B. Vinkeles in 13 Mappen 34½ Fl. **W.**

Zeitung.

Berlin. Bei dem am 24. Jan. stattgefundenen Ordensfeste wurde der rothe Adlerorden 4. Klasse an den Maler Ed. Magnus, Professor und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, den Kupferstecher E. Mandel, Professor und Mitglied der Akademie, den Maler S. Otto, Professor in Berlin und den Maler Hofmeister in Karlsruhe verliehen.

Dem Herzoge von Luynes, Mitglied der Akademie der Inschriften zu Paris und bekanntem Kunstforscher, ist vom Könige von Preussen der Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste verliehen worden.

Dr. Brugsch hat sich Zwecks kunsthistorischer Forschungen nach Aegypten begeben. Unsere Leser haben specielle Nachrichten von ihm von dort aus zu erwarten.

***Düsseldorf.** W. v. Schadow schreibt „Künstlernovellen", die gewiss viele interessante Memorabilien aus seinem reichen Leben enthalten werden.

München. Am 5. Jan. starb hier der k. Central-Gemälde-Galerie-Conservator Karl Mattenheimer. — Er wurde 1791 zu Bamberg geboren.

Florenz. Der k. preuss. Geschäftsträger hierselbst, der Legationsrath Alfred v. Reumont, ist von der hiesigen *Academia della crusca* zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts von Ed. Gerhard. 36. Heft, zugleich als erstes der Vasenbilder griechischen Alltagslebens. (Tafel CCXLI. — CCXLVI. IV. Griechisches Alltagsleben Taf. 1 — 6). Imp. 4. Berlin 1852, G. Reimer. In Umschlag 2 Thlr.

Galerie heroischer Bildwerke der alten Kunst. 2. u. 3. Heft von Dr. Joh. Overbeck. Braunschweig 1852. Schwetschke u. Sohn. (S. 81 — 352) gr. 8. u. Taf. 3 — 15 fol. 2 Thlr. 26 Sgr.

Briefe aus Aegypten und Nubien. Von Wilhelm Gentz. Berlin. Karl Barthol. 1853. S. XVIII. und 215. Pr. 1 Thlr. Wir kommen darauf zurück.

Zürcherische Neujahrsblätter auf d. J. 1853. 4. Enthalten u. A. Das Leben des Joh. Aberli von Winterthur, eines geschätzten Stein- und Stempelschneiders. 15 S. Text mit dem v. Merz vortrefflich gestochenen Portrait und einer Tafel Siegelabdrücke.

Annales Archéologiques. p. Didron ainé. T. XII. Liv. 6. — Alfred Darcel, du Luminaire dans les églises. — Ch. Schnaase, Symbolique de l'architecture, ein Abschnitt aus Auguste Germain's Uebersetzung von Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste." — Emile Amé, modèles d'églises romaines et gothiques. Kostenanschlag für die Ausführung einer ähnlichen Kirche wie die zu Pont-Aubert (Yonne) XIII. Jahrh. (mit Abbild.) — Victor Pétit, L'arbre de la Vierge, der grosse Kandelaber vor dem Altar der heil. Jungfrau im Dom zu Mailand. — Texier, La sculpture au moyen-age, Grabmal des heil. Etienne d'Obasine (mit Abbild.) — Mélanges et nouvelles.

The Art-Journal. Januarheft 1853. — Mrs. Merrifield, Die Kleidung, eine Kunst. I. — Th. Wright, Die häuslichen Gebräuche der Engländer im Mittelalter. IX. Belustigungen nach Tische. Das Zimmer und seine Ausstattung. Abendessen. Die Toilette. Das Bad. Das Schlafgemach. — Mrs. Merrifield, Ueber das Pigment. — Die Vorlesungen von H. Cole und Redgrave über Kunsterziehung für das Volk. — Die Fortschritte der Kunstindustrie — Reise eines Künstlers von Antwerpen nach Rom. — Todtenregister, William Robinson. — Der zweite Bericht der Commissionaire bei der grossen Ausstellung 1851.

L'Artiste. IX. No. 10. Arsène Houssaye, Sebastian Bourdon. — No. 11. B. Clément de Ris, Le Musée de Carlsrühe (Carlsruhe), ein Brief an den Herzog von Caylus. — P. de Chennevièress Nicolas Quantin, Maler von Dijon.

Akademische Preisbewerbung in der Bildhauerei.

Die diesjährige akademische Preisbewerbung in der Bildhauerei wird am 23. Mai c. eröffnet werden. Indem die Akademie befähigte junge Künstler, insbesondere die Schüler der hiesigen, so wie der Kunstakademieen zu Düsseldorf und Königsberg in Pr. zur Theilnahme an derselben einladet, bemerkt sie zugleich, dass die Meldungen der Konkurrenten bis zum 21. Mai c. persönlich bei dem Vice-Direktor der Akademie oder schriftlich bei dem akademischen Senat erfolgt sein müssen. Um zur Meldung berechtigt zu sein, muss man die akademische Medaille gewonnen haben oder ein Befähigungszeugniss von einem ordentlichen Mitgliede der Akademie, nebst Ausweis über die gemachten Studien beibringen. Ueber die Zulassung entscheidet der akademische Senat nach Vorschrift des den Bewerbern mitzutheilenden Reglements. Die vorläufigen Arbeiten beginnen am Montag den 23. Mai c. früh 8 Uhr. Die Haupt-Aufgabe wird den fähig befundenen Konkurrenten am 30. Mai c. bekannt gemacht, zu deren Ausführung die zur letzten Bewerbung Zugelassenen einen Zeitraum von 13 Wochen, vom 6. Juni bis zum 3. Septbr. c., erhalten. Die am Abend dieses Tages abzuliefernden fertigen Arbeiten werden in Gyps geformt und im Akademie-Gebäude aufgestellt. Die Publikation des von dem Plenum der Akademie zuerkannten Preises, in einem dreijährigen Reisestipendium von jährlich 500 Thlrn. bestehend, erfolgt bei der Feier des Geburtsfestes Seiner Majestät des Königs, am 15. Oktober d. J., in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Berlin, den 22. Januar 1853.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
Prof. **Herbig**, Vice-Direktor.

Konkurrenz für Bildhauer jüdischer Religion um den Preis der Michael-Beerschen Stiftung.

Der 1833 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer hat testamentarisch eine Stiftung begründet, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlichen Preisbewerbung zu Theil werden soll, mit deren Veranstaltung der Senat der Königlichen Akademie der Künste nach dem Wunsche des Stifters Allerhöchstenorts beauftragt worden ist. Die diesjährige Konkurrenz um den Michael-Beerschen Preis ist für Bildhauer bestimmt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes, so wie die Ausführung desselben in Relief oder runder Figur überlässt die Akademie dem eigenen Ermessen der Konkurrenten; doch müssen Reliefs, um zulässig zu sein, eine Höhe von wenigstens $2\frac{1}{2}$ Fuss zu einer Breite von 4 Fuss haben, und eine runde Figur muss wenigstens 3 Fuss hoch, auch sowohl Relief als Figur in Gyps abgeformt sein. Die vor Ende September d. J. an die Akademie auf Kosten der Bewerber einzusendenden Konkurrenz-Arbeiten müssen mit folgenden Attesten versehen sein: 1. dass der namentlich zu bezeichnende Konkurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zögling einer deutschen Kunstakademie ist; 2. dass die eingesandte Arbeit von ihm selbst erfunden und ohne fremde Beihülfe von ihm ausgeführt worden ist. Der Preis, bestehend in einem Stipendium von 500 Thalern auf Ein Jahr zu einer binnen Jahresfrist anzutretenden Studienreise nach Rom, wo der Pensionair sich wenigstens acht Monate seiner Kunst widmen muss, erfolgt am 15. Oktober d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie und bleiben die Konkurrenz-Arbeiten auf einige Zeit im Akademie-Gebäude ausgestellt. Diese Konkurrenz ist unabhängig von der der akademischen, ebenfalls in diesem Jahre für die Bildhauerei bestimmten Preisbewerbung Königlicher Stiftung.

Berlin, den 22. Januar 1853.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.
Prof. **Herbig**, Vice-Direktor.

Concurrenz-Arbeit für Architekten.

Die Societät zu Rostock beabsichtigt, den ihr gehörigen Garten mit einem ihren Zwecken entsprechenden Gesellschaftslokale zu bebauen, und hat sich entschlossen, für die Anfertigung einer vollständigen Zeichnung, wie Materialien- und Kosten-Anschlags eine Concurrenz bei Architekten dahin zu eröffnen, dass sie dem ihrer Ansicht nach besten und ihren Zwecken vorzugsweise entsprechenden Project dieser Art einen Preis von

25 Louisd'or

zusichert.

Etwanige Preisbewerber wollen sich wegen der näheren Bedingungen an die unterzeichnete Administration wenden.

Rostock, den 3. Januar 1853.

Die Administration.
C. Raeschke. C. Strömer, Advocat.

Verkauf einer Sammlung von Zeichnungen und anderen einzelnen Abbildungen mittelalterlicher Kunstwerke.

D. **Franz Mertens** sagt in seinem sehr schätzbaren neueren Werke: **Die Baukunst des Mittelalters:** „Eine Sammlung von Abbildungen von Bauwerken jener Zeit, in welcher man die Fortschritte dieser für die Gesammt-Civilisation so wichtigen Kunst von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer Vollendung verfolgen könnte, wäre etwas Neues, und ihre Ausführung würde Etwas geben, warum die grössten Kunstsammlungen (den Besitzer) beneiden müssten." — Seit 40 Jahren habe ich eine solche, die mittelalterliche Baukunst (zum Theil auch Sculptur und Malerei) aller Länder Europa's umfassende Sammlung angelegt und zu möglichster Vollständigkeit gebracht. Sie ist bis zu fast 1000 wohlerhaltenen Zeichnungen der tüchtigsten Künstler in diesem Fache: Dorst, Ed. Gerhard, J. Goldstein, Hasch, M. Hauschild, Al. Hermann, E. Kirchner, Lecillot, H. Nicolaj, C. Patzschke, G. Pozzi, Pulian, Dom. Quaglio, Rossbach, Rothbart, C. Sprosse, H. Steenwyk, Thürmer, Vermeersch, G. und O. Wagner, C. Werner, Wilder u. a. m., meist in kl. Folio-Format und zum Theil in ausgezeichneten Aquarellen bestehend, sowie zu c. 3000 Kupferstichen, Lithographieen, Holzschnitten etc. nach derartigen Kunstwerken, welche theilweise zum Behuf meines Werkes über die „Baudenkmale Sachsens" angeschafft worden sind, unter successivem Aufwande von mehr als 9000 Thlr., herangewachsen. — Ich biete sie **zum Ankauf im Ganzen** den Kunstinstituten, fürstlichen oder städtischen und sonstigen Sammlungen an. Um diese durch meine vielfachen Verbindungen mühsam zusammengebrachte Collection nicht zu vereinzeln, werde ich dem Käufer des Ganzen möglichst billige Bedingungen stellen. — Wer bis Johannis 1853 **das höchste annehmliche Gebot** dafür thut, soll die Sammlung erhalten. — Selbstkäufer können auf Verlangen Kataloge bekommen.

Leipzig, im December 1852.

Dr. L. Puttrich.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 7. | Sonnabend, den 12. Februar. | 1853.

Ueber das Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen.

Eine Erwiederung an den Herrn Redacteur.

(Schluss.)

Wenden wir uns nun zu der zweiten Frage, zu der über das Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen, so ist sie zum Theil schon durch die Beantwortung der ersten erledigt. Wenn die Stoffe verschieden artig sind, bald mehr objectiver, bald mehr subjectiver Art, können sich die Künstler nicht wohl ganz gleich zu ihnen verhalten. Der subjectivere Stoff erfordert, wie er den Hörer oder Beschauer inniger ergreift, auch ein subjectiveres Verhalten von Seiten des hervorbringenden Künstlers. Machen wir die Probe dieses Satzes an der Baukunst und Musik, so finden wir ihn bestätigt. Der Baumeister steht sowohl zu den geistigen Begriffen, die er darstellen kann, als zu den Darstellungsmitteln in einem allgemeinen, unpersönlichen, der Komponist in einem höchst persönlichen Verhältnisse. Bei jenem äussert sich das Individuelle nur in der Ausführung, bei diesem liegt es schon im Stoffe. Jener bedarf äusserer Bestimmungen, nach denen er sich richtet, dieser findet alles was er braucht in sich und seiner Kunst. Jener muss eine Bestellung wenigstens voraussetzen, dieser schafft frei aus seinem Innern heraus. Einigermassen ähnlich wie Baumeister und Musiker verhalten sich nun Dichter und Maler zu einander. Dieser malt keine Dithyramben, man spricht nicht von seinem „holden Wahnsinn". Er bleibt, obgleich von seinem Gegenstande ergriffen, ruhig und unbefangen. Der Dichter dagegen durchlebt den Hergang, verwechselt in der Arbeit sich mit seinen Gestalten, fühlt ihre Empfindungen als seine eignen. Ich weiss wohl, dass er dennoch über seinem Stoffe stehen muss, dass dadurch der höhere Werth des Gedichts bedingt ist; aber auch so geht er doch mehr darin auf, als der bildende Künstler.

Für meinen Zweck genügen indessen diese allgemeinen Sätze nicht; um das Verhältniss des Dichters und des Malers zu den einzelnen Stoffen zu würdigen, müssen wir näher auf das Praktische, auf das Verhältniss der verschiedenen Künstler zur wirklichen Natur eingehen. Der Baumeister und der Musiker, die in abstracten, in der Natur verborgen liegenden Gesetzen schaffen, erlangen diese durch wissenschaftliche Vorbereitung und gewinnen durch die unmittelbare Naturbeobachtung nur allgemeine Anschauungen, Uebung des Formensinnes, Gefühl für Verhältnisse und für den geistigen Ausdruck der Erscheinung. Bildner und Maler entnehmen aus ihr praktisches, zum Gebrauche geeignetes Material. Allein auch sie stehen nicht alle gleich; dem Portraitmaler giebt die Natur schon den ganzen Stoff seiner mehr oder weniger künstlerischen Darstellung, und in ähnlicher Weise können Bildhauer, Landschafter, Genremaler wenigstens unter Umständen eine bestimmte Naturerscheinung unmittelbar zum Kunstwerke erheben. Für höhere künstlerische Zwecke giebt zwar auch ihnen die Naturerscheinung meistens nur das „Motiv" zu einer freien dem Künstler eignen Anschauung. Allein auch so bleibt das Verhältniss im Ganzen dasselbe; die äussere Erscheinung ist der Ausgangspunkt des Künstlers. Anders verhält es sich bei der monumentalen, historischen Kunst. Hier soll der Künstler einen Gegenstand darstellen, dessen sinnliche Existenz entweder gar nicht behauptet wird oder doch weit zurück liegt, und ihm selbst nie zur äusserlichen Anschauung gebracht ist. Gleichviel ob der Gegenstand ein für die Kunst neuer oder ein bereits künstlerisch behandelter ist, immer liegt seinem Werke eine Ueberlieferung, ein wörtlicher Bericht, ein der Phantasie gegebenes Bild zum Grunde, das er erst nach seinen Zwecken weiter ausführen, ordnen und gestalten muss. Der Inhalt dieses Berichts ist nun sein Stoff, und gerade von Stoffen dieser Art haben wir gesprochen, wie Sie besonders durch die Aeusserung zeigen, dass der bildende Künstler „in den Gebieten, wo die Stoffe geholt werden, im Allgemeinen nicht so bewandert zu sein pflege, wie der Dichter". Denn offenbar deuten Sie damit auf Stoffe hin, welche nicht durch die unmittelbare Anschauung der Natur, sondern durch die Wissenschaft, etwa die Geschichte, zugeführt werden. In Beziehung auf diese Gebiete steht in der That der Künstler dem Dichter näher als jenen bildenden Künstlern der andern Gattungen. Diese Aehnlichkeit wird für die historische Malerei um so grösser, da sie, wie die Poesie, auch auf moralische Conflicte eingehen kann; hier kann daher die Meinung, dass ein völlig gleiches Verhältniss zwischen dem Dichter und Künstler bestehe, eher als bei un-

dern Kunstzweigen aufkommen. Allein dennoch findet ein erheblicher Unterschied statt; jener prosaische Bericht ist schon in Worten gegeben, von der logischen Ausbildung des Gedankens, die in der Sprache ihren Sitz hat, durchdrungen, von der Phantasie gestaltet, er ist also seinen Elementen nach und abgesehen von der höheren künstlerischen Belebung, die er durch den Dichter erfährt, dem Gedichte gleichartig. Dem Gemälde ist er es nicht; der Maler muss ihn, um ihn in der Weise seiner Kunst auffassen zu können, einer Vorarbeit unterwerfen, die dem Dichter erlassen ist. Dieser Unterschied ist sehr wichtig. Sie bemerken mit Recht, dass „die Stoffwelt und damit der einzelne Stoff aus ihr in den Mythen der Völker vorbereitet" sei. Diese Vorbereitung ist aber eben eine poetische, nicht in dem allgemeineren Sinne des Worts, sondern in dem der Dichtkunst. Die Poesie ist überhaupt die Kunst, welche den Völkern am Nächsten liegt; vollends in ihrer mythenbildenden, jugendlichen Zeit sind sie von einem poetischen Hauche durchweht. Und auch bei späteren historischen Ereignissen sucht die Ueberlieferung stets unwillkürlich die poetischen Momente auszubilden und hervorzuheben. Die Geschichte selbst steht der Poesie viel näher, als der malerischen Auffassung; sie betont die Conflicte und ihre überraschende Lösung, sie übergeht das Gattungsmässige, Bleibende. Der Dichter braucht daher nur auf die schon vorhandene Poesie des Stoffes einzugehen, um sofort seine eigentliche Arbeit zu beginnen.

Auch für den Dichter sind hier Missgriffe möglich. Denn die Poesie hält sich eben nicht in jener allgemeinen Auffassung, die den bildenden Künsten zusagt, sie will das Alterindividuellste, Feinste des sittlichen Lebens. In jedem einzelnen Dichter ist sie daher persönlich geworden. Er hat sich durch seine moralischen und geistigen Anlagen, durch seine äusseren Studien und inneren Erlebnisse bestimmte Gesichtspunkte angeeignet, ist mit ihnen verwachsen, hat in ihnen seine poetische Kraft und Berechtigung. Er wird, weil er Dichter und Künstler ist, Empfänglichkeit für andere Gesichtspunkte und Auffassungen bewahren; aber die Geistesverwandtschaft, die Wärme, welche zur eigenen Behandlung erforderlich ist, wird ihn mit Bestimmtheit auf einen engeren Kreis hinweisen. Da nun die einzelnen Begebenheiten der Geschichte oder des gegenwärtigen Lebens in den Berichten und Mittheilungen, durch die sie ihm zugeführt werden, von Andern mehr oder weniger nach ihren eigenen Gesichtspunkten behandelt sind, so ist die Gefahr vorhanden, dass der Dichter vermöge seiner Empfänglichkeit und Begeisterung diese seiner Persönlichkeit minder zusagenden Züge übersehe und sich ihrer ungeachtet an den Stoff wage. Diese Gefahr wird vermindert, wenn schon andere Dichter denselben Stoff behandelt haben; denn das Resultat dieser Behandlung liegt vor, und der gegenwärtige Dichter wird demselben gegenüber seine Individualität um so stärker fühlen. Sie wird aber um so grösser, wenn der Stoff schon von Andern mit halber Poesie aufgefasst und empfohlen ist, die wie alles Begonnene den Begabten zur Vollendung reizt. Daher ist es der Erfahrung und der Natur der Sache nach die Regel, dass der Dichter nur selbst erfundene oder gefundene Stoffe, nur solche Vorwürfe zu seinen Gedichten nehme, zu denen ihn nicht der Wunsch oder die Begeisterung eines Andern, sondern sein unbestochenes Gefühl, das schon beim ersten Lesen oder Hören das ihm zusagende poetische Element entdeckt, geführt hat. Der Stoff, wenn er nicht überaus nackt und kahl, so allgemeiner Natur ist, dass ihm noch jedes Motiv untergelegt werden kann, wenn er schon an sich irgend ein poetisches Interesse darbietet, wirkt auf den Dichter ungemein beschränkend. Die Züge, die darin wenn auch unbestimmt und wie im Kinderantlitz ausgesprochen liegen, geben die Richtung, in welcher er sie, er mag wollen oder nicht, nach den Gesetzen der moralischen Natur entwickeln muss. Mit andern Worten, der Stoff ist für ihn eine schon angefangene Arbeit, die er nur fortzusetzen hat.

Ganz ähnlich verhält es sich in den Zweigen der bildenden Kunst, welche ihre Stoffe aus unmittelbarer Anschauung der Natur entnehmen, bei Landschaften und ähnlichen Gattungen. Hier kann aus demselben Grunde nur der Künstler selbst wählen, der ihm gegebene Stoff wird nicht leicht zu einem Kunstwerke höherer Art. Ganz anders aber bei der monumentalen Kunst, wo es sich um geschichtliche, in Worten überlieferte Stoffe handelt. Dem bildenden Künstler ist dieser Stoff keine angefangene Arbeit, seine Arbeit beginnt von Frischem. Auch er ist allerdings individuell und das Gelingen seiner Werke hängt auch bei ihm davon ab, dass er seiner Individualität nichts Fremdes zumuthe. Allein seine Individualität hat eben in den Elementen seiner Kunst ihren Sitz und ihre Kraft, in Formen und Farben, in Verhältnissen des Raums und des Lichts, deren geistige Bedeutung sich zunächst auf das allgemeine, gattungsmässige Leben, auf die Züge des göttlichen Wesens in der äusseren, sichtbaren Natur, und nur secundär und abgeleitet auf die freien Züge des sittlichen Lebens bezieht. Er ist daher unbestreitbar mehr wie der Dichter geeignet, fremde, ihm aufgetragene Stoffe mit der ganzen Kraft seiner Kunst darzustellen. Selbst im schlimmsten Falle, wenn das Individuelle des Stoffs ihn gar nicht anzieht, kann er seinem Werke durch rein bildnerische Mittel einen bedeutenden Werth verleihen. Allein dieser schlimmste Fall wird auch nicht leicht eintreten, wenn der bildende Künstler ganz im Geiste seiner Kunst wirkt und dieses Geistes mächtig ist. Der Gegenstand seiner Begeisterung ist eben ein ganz anderer. Nicht, dass ein historisches oder sittliches Ereigniss diesen oder jenen Ausgang nehme, dass darin diese oder jene Charaktere auftreten, sondern dass solche Charaktere diesen lebendigen Ausdruck gewinnen, dass sich in ihren Aeusserungen wieder die allgemeine menschliche Natur, dass sie sich im Einklange mit den Gesetzen der äusseren Natur zeige, dass Form und Farbe und Verhältnisse dem Geiste dienen und seine Sprache sind, dass in allem diesem irdischen Wesen die Ebenbildlichkeit des göttlichen Wesens durchleuchte, dies ist das höchst allgemeine und doch wieder immer neue, immer individuelle Thema der bildenden Kunst. Wie der Portraitmaler, wenn er wahrhaft zu diesem Fache berufen ist, auch der unliebenswürdigen Persönlichkeit ein Interesse abgewinnen, ihr Bildniss zu einem Kunstwerke machen kann, wird auch der monumentale Künstler in der Regel in jedem historischen Stoffe, der ihm gegeben ist, Züge entdecken, die ihn anziehen und ihm die zu seiner Arbeit nöthige Begeisterung geben. Je vollkommener er in seiner Kunst ist, um so mehr.

Hieraus geht, glaube ich, zur Genüge hervor, dass die eigene Wahl des Gegenstandes dem bildenden Künstler nicht so nöthig und wichtig ist wie dem Dichter. Allerdings mag er ablehnen, in manchen Fällen selbst verpflichtet sein abzulehnen, aus sehr verschiedenen Gründen. Zunächst wenn er sich dem Gegenstande nicht gewachsen fühlt, wenn er z. B. Genremaler, auf andere Dimensionen, andere künstlerische Eigenschaften angewiesen ist, als dieser Gegenstand erfordert. Dann aber auch, wenn derselbe überhaupt für diese Kunst nicht geeignet ist, also namentlich wenn er augenscheinlich höchst poetisch ist, in jener Sphäre gebrochener Empfindungen, welche der bildenden Kunst versagt sind, seinen Werth hat. Denn dann würde der Künstler selbst ebensowohl wie der Beschauer diese Bedeutung nicht vergessen können, jener dadurch bei der Bearbeitung geirrt und entmuthigt, dieser zu falschen Ansprüchen und dadurch zum Uebersehen der wirklichen Vorzüge verleitet,

es würde dann überhaupt dem Gegenstande sein Recht nicht werden. Man sieht, dass dieser Grund nur auf transscendente, das Gebiet der bildenden Kunst überschreitende, nicht auf solche Anwendung findet, die etwa nicht auf der höchsten, der Malerei erreichbaren Höhe des Poetischen stehen. Ein dritter und nicht unwichtiger Grund ist endlich, wenn der Künstler ein sittliches Widerstreben gegen den Gegenstand hat. Denn freilich, er ist nicht bloss Künstler, sondern auch Mensch, ein hochbegabter, feinfühlender Mensch mit beobachtendem Auge, der seine Vorlieben und Antipathien, der in dem nie rastenden sittlich-religiösen Kampfe Partei ergriffen hat, und es versteht sich, dass ein solches Widerstreben, wenn auch nur leise empfunden, ihm die Stimmung verkümmern würde.

Dies führt aber sofort auf den Grund, weshalb ich es nicht bloss für unnöthig, sondern selbst für schädlich oder doch gefährlich halte, wenn diese Künstler darauf ausgehn, ihre Stoffe selbst zu wählen. Die Empfänglichkeit für das Poetische ist sehr viel verbreiteter, fällt sehr viel mehr mit der allgemeinen Begabung zusammen, als die für das Ideale im Sinne der andern Künste. Der Künstler, besonders der, welcher sich für historische Stoffe berufen fühlt, wird sie meistens in hohem Grade besitzen. Andrerseits sind, wie gesagt, Geschichte und Sage schon dichterisch verarbeitet. Es kann daher nicht fehlen, dass der Künstler beim Lesen und Hören der Geschichte von dem poetischen Inhalt einzelner Momente ergriffen und erwärmt wird, dass diese Erregung in ihm den Wunsch erweckt, sie mit seinen Mitteln darzustellen, dass seine geübte Phantasie ihm auch ein Bild vorführt, seine Vorliebe ihn über die künstlerischen Mängel des Stoffs täuscht, bis sich zuletzt bei weiterer Ausführung ergiebt, dass die Motive, die er liebgewonnen, die ihn reizten, eigentlich unbildnerische waren. Man könnte glauben, dass seine künstlerische Begabung ihn vor solcher Täuschung schützen müsse, indem sie beim Lesen der Geschichte die Vorgänge unwillkürlich in Bilder verwandelte und so ihre künstlerische Darstellbarkeit sogleich erprobte. Bei andern Kunstzweigen findet allerdings etwas Aehnliches statt. Karl Maria von Weber beschreibt irgendwo in einem Tagebuche oder Briefe, wie die Landschaft, die er auf der Reise durcheilt, sich ihm sogleich in eine Melodienfolge verwandle, und ebenso kann vielleicht der Landschaftsmaler bei Anhörung von musikalischen Kompositionen sogleich ein Bild vor seiner Phantasie sehn. Allein wo das moralische Gefühl mitspricht (und dies ist ja bei dem Poetischen in der Geschichte immer der Fall), tritt diese Freithätigkeit der Phantasie schwerlich ein. Dies Gefühl ist zu stark, zu zwingend, es überwältigt, wenn es mächtig erregt ist, den Künstler im Menschen und vermag ihn auf fremde Bahnen zu leiten.

Diese Gefahr der Verleitung zu unbildnerischen Stoffen ist indessen noch eine geringe, wenn der Künstler zufällig mit einem Stoffe in Berührung kommt und von seinem Inhalte angezogen wird. Sie wird aber überaus gross, wenn er sich verpflichtet glaubt, seine Stoffe nach solchen poetischen Rücksichten zu wählen, wenn er weiss, dass die Masse der Beschauer zuerst nach dem Gehalte des Stoffs fragt, dass die Stimmführer, die Kritiker, mehr den Stoff als das Werk kritisiren, mehr auf die poetische Poesie, als auf die davon verschiedene malerische sehn, wenn der Erfolg von der möglichsten Steigerung des Poetischen abzuhängen scheint. Es ist fast unvermeidlich, dass er falsch wähle, und im Ringen mit den unerreichbaren Anforderungen einer seiner Kunst fremden Poesie sich die Möglichkeit raubt, die ihr verliehene geltend zu machen. Daher ist ihm der gegebene Stoff sehr viel günstiger, weil er ihm mit voller Freiheit gegenübersteht, sogleich mit seinen künstlerischen Rücksichten beginnt. Ist der Stoff dürftig, so kann er Gegensätze hineinlegen, die ihm eine höhere Bedeutung verleihen. Hat dagegen der Besteller einen überwiegend poetischen Stoff gewählt, so ist der Künstler wenigstens nicht durch seine eigne Vorliebe verleitet, er kann mit frischem Blicke auffassen, zugeben und abnehmen.

Es ist eine, wie ich glaube, anerkannte Thatsache, dass der bildende Künstler keine günstigere Basis für die Entwickelung seines Talentes hat, als eine für eine bestimmte Räumlichkeit berechnete Aufgabe. Die bildende Kunst gewinnt gleichsam auf dem mütterlichen Boden der Architektur erhöhte Kräfte. Also eine sogar zwiefache Beschränkung, rücksichts des Gegenstandes und in der Oertlichkeit, ist vortheilhaft. Dies, dünkt mich, ist sehr geeignet, uns über das Verhältniss des Künstlers zu seinen Stoffen und über die eigentliche Aufgabe der künstlerischen Erfindung aufzuklären. Wenn Cornelius berufen ist, eine königliche Grabstätte zu schmücken, wenn er dann den altbekannten Inhalt der Apokalypse in grossartiger Weise auffasst, mit andern christlichen Gedanken sinnreich zu einem grossen künstlerischen Gedichte verwebt, so ist damit Erfindung, künstlerische Poesie im hohen Grade gegeben, aber sie lehnt sich an den Gedanken der Bestellung, an die Räumlichkeit des beabsichtigten Gebäudes an. Wenn Kaulbach die Aufgabe hat, die Vorhalle eines der Kunst aller Völker gewidmeten Gebäudes zu einer geistigen Vorhalle der Geschichte zu gestalten, wenn er dann die inhaltsschweren Ueberlieferungen ins Leben ruft, ihre inneren Beziehungen, ihre vorbildliche Bedeutsamkeit anschaulich macht, sie dem gegebenen Zwecke gemäss ordnet, so ist da wieder des Erfindens und Schaffens genug, aber doch keine Wahl des Stoffs, sondern nur der geistigen und künstlerischen Mittel für seine Darstellung. Die künstlerische Erfindung äussert sich also nicht in der Wahl eines möglichst poetischen Stoffes, sondern darin, dass sie in jedem Stoffe höhere Ideen auffindet und mit der Kraft ihrer Mittel zur Anschauung bringt.

Freilich werden Bestellungen dieser Art nicht Vielen zu Theil, und es kann nicht die Meinung sein, dass die anderen Künstler, die sich zur historischen Kunst berufen fühlen, sie ruhig abwarten, bis dahin die Hände in den Schooss legen sollen. Allein es giebt der Stoffe genug, die ein für allemal gegeben sind. Zunächst und vor Allem die religiösen, dann die allgemeinen weltgeschichtlichen, auf der volksthümlichen Auffassung der Geschichte beruhenden, im weiteren Sinne des Worts ebenfalls religiösen, endlich auch die sonst schon bekannten, der eigenen Geschichte des Volks angehörigen Momente. Diesen altbekannten, in der künstlerischen Tradition bereits vorhandenen Stoffen gegenüber findet sich der Künstler in derselben Lage, wie bei bestellten Aufgaben. Hier kann er, indem er ihnen nach seiner Individualität und nach den Bedürfnissen seiner Zeit neue Gesichtspunkte abgewinnt, seine künstlerische Poesie, seinen Gedankenreichthum, bewähren. Da findet allerdings auch eine Entschliessung, eine Wahl statt, aber in ganz anderem Sinne des Worts, eine Wahl, wenn ich so sagen darf, ohne Initiative, eine Hingebung an einen der vielen Stoffe, die sich selbst darbieten. In diesem Sinne nannte ich die Begeisterung des bildenden Künstlers eine mehr weibliche, als die des Dichters, und glaube dass diese Metapher eine nicht unrichtige ist. Allerdings ist strenge genommen jede Begeisterung, auch die dichterische, weiblich, sie giebt sich hin, empfängt; in letzter Instanz ist eben nur Gott der Herr der Schaffende und Gebende. Aber ein Mehr oder Weniger, ein verschiedenes Verhalten zu den geistigen Quellen ist nicht bloss denkbar, sondern gewiss auch vorhanden.

Ich erkenne endlich sehr gern an, dass die Regel, die ich aufstellte, Ausnahmen leidet, dass manche Kunstwerke, die aus

einer solchen, wenn ich so sagen soll, dichterischen Wahl hervorgegangen sind, keinesweges werthlos und verwerflich, sondern recht bedeutend sind. Aber man wird doch meistens finden, dass diese Ausnahmen sich der Regel nähern, dass ihre Stoffe einfacherer Art, mehr oder weniger traditionell sind. Es waren Stoffe, die, wie die religiösen, wie die allgemein geschichtlichen, sich der dichterischen Behandlung entzogen und der künstlerischen Gestaltung mehr Raum boten. Und wenn man auch noch weitergehende Ausnahmen aufzeigen kann, Kunstwerke, welche ungeachtet ihres mehr dichterischen Inhalts nicht bloss berühmt geworden, sondern auch des Ruhms würdig sind, so beweist das nichts als die Macht des Genies, auch wo es auf falschen Bahnen wandelt. Man hat es oft gesagt, dass die Kunst nur durch die Künstler falle, und an den Nachfolgern auch dieser bedeutenden Talente zeigt sich das Verderbliche ihrer Richtung.

Ich weiss sehr wohl, dass diese falsche Richtung nicht von den Künstlern oder von den Kritikern allein ausgeht, dass sie in der Stimmung unserer Zeit begründet ist. Mächtig nur in der Beherrschung der materiellen Natur, individuell bis zur Auflösung aller allgemeinen Bande, in allen höheren Beziehungen unsicher, schwankend, oft theilnamelos verlangt sie die bildenden Künste, ohne sich auf den Ideenkreis, in welchem diese ihre Stärke haben, aufrichtig einzulassen. Sie will auch hier so viel wie möglich Wirklichkeit, ohne zu wissen, dass diese der Tod der Kunst ist, dass nur eine heilsame, gesetzmässige Beschränkung zum höhern Leben führt. Nicht die bildende Kunst allein, auch die Poesie leidet durch diese Richtung; auch sie ist im Epischen und Dramatischen, in den Schilderungen des allgemeinen und höhern Lebens schwächer als im Lyrischen. Auch sie neigt sich dahin, die Seelenzustände allzu gebrochen und complicirt, die Verhältnisse allzu realistisch und detaillirt aufzufassen. Der bürgerliche Roman, die Schilderung des alltäglichen Lebens mit seinem Elend ist der Liebling der Leser. Wir wollen ferner zugeben, dass jene zunächst verderblichen Ansprüche auch ihre Berechtigung haben, glauben und hoffen, dass das Ringen mannigfaltiger und bedeutender Kräfte nicht vergeblich sein wird, dass es gelingen wird, zu neuer, versöhnender Gestaltung zu gelangen; wir wollen denen widersprechen, welche das Zeitalter der Cäsarn verkündigen und uns die Parallele jenes verfallenden Römerreichs vorhalten. Aber ein Kampf, oder besser ein ruhiger, männlicher Widerstand gegen jene materialistische und auflösende Tendenz ist doch auch auf unserm Felde nöthig. Und dazu ist allerdings die Kritik vorzugsweise berufen; denn auf naive Weise schreiten wir freilich nicht mehr leicht fort, das Gefühl leitet unsre Welt nicht mehr, es bedarf der Theorie, um die Erfahrung fruchtbar zu machen. Aber ebendeshalb ist es auch dringend nöthig, dass die Kritik sich nicht von der herrschenden Tendenz fortreissen lasse, und vielmehr ihre Pflicht erkenne, stets auf die Grundbedingungen künstlerischer Wirksamkeit zurückzugehn und an ihnen festzuhalten.

Und somit, lieber Doctor, glaube ich meine Aufgabe, so viel hier möglich, erfüllt zu haben. Ob Ihr Ausstellungsbericht gegen diese Anforderung an die Kritik gefehlt hat, lassen wir füglich dahingestellt. Sind wir in den obigen Sätzen nicht einverstanden, so besteht eine Meinungsverschiedenheit, die vor der Hand auf sich beruhen bleiben muss. Sind wir gleicher Ansicht, so habe ich Ihren Bericht irrig aufgefasst und bitte deshalb um Vergebung.

Vielleicht sollte ich mich zum Beschluss auch noch auf Ihre Aeusserungen über die religiöse Kunst einlassen. Der Raum ist indessen erschöpft und ich begnüge mich mit einer vereinzelten Bemerkung über den „Nazaronismus", dessen Sie erwähnen. Wenn ich den künstlerischen Sprachgebrauch kenne, so versteht man darunter eine süssliche, unkräftige Behandlung religiöser Gegenstände, welche der Kirche dadurch zu dienen glaubt, dass sie der Natur und Wahrheit nicht ihre Rechte einräumt, welche entweder die Einfachheit und Naivetät älterer, namentlich altitalienischer Kunstepochen affectirt, oder doch aus einer persönlichen Ueberzeugung hervorgeht, welche manchmal liebenswürdig und selbst mit grosser künstlerischer Begabung verbunden sein kann, aber doch immer auf einer religiösen Beschränktheit beruht. Schon die Nachahmung altdeutscher, etwa Dürer'scher Formen würde man nicht mit diesem Namen belegen, wenn auch aus andern Gründen nicht billigen. Gegen diese Richtung zu kämpfen, lohnt kaum der Mühe; sie gehört in der That schon der Vergangenheit an. Jedenfalls bin ich hier nicht Ihr Gegner. Das aber ist nicht Nazarenismus, wenn man der religiösen Kunst ein Beharren auf dem traditionellen Boden anräth, wenn man historische Gelehrsamkeit und einen genreartigen Naturalismus von ihr zurückweist. Allerdings soll die Kunst auch bei religiösen Werken eine freie bleiben und keinen andern als ihren Gesetzen folgen. Allein diese Gesetze verlangen eben, dass sie jeden Gegenstand nach seiner Weise, also auch den idealen Gegenstand ideal, d. h. mit einer Unterordnung des Naturalistischen behandle. Wie weit diese Unterordnung gehe, das ist eine praktische Frage, welche allerdings nicht nach dem Maassstabe irgend einer frühern Kunstepoche, sondern nach den Bedingungen unsrer Zeit zu beantworten ist. Aber diese können die innern Anforderungen des Gegenstandes und die Gesetze der Kunst nur modificiren, nicht ausschliessen, und nach diesen wird es heutzutage und ewig wahr bleiben, dass, wer den Gegenstand in seinem ganzen Ernst und seiner ganzen Kraft geben will, die Wirkung nicht durch fremdartige Zusätze schwächen muss. Da Sie auch dies unbedenklich zugestehn werden, so bleibt zu entscheiden, was hier fremdartig sei, und darüber werden wir auch dem religiösen Gefühl eine Stimme zugestehn müssen.

C. Schnaase.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

II. Bildhauerkunst.

Wie in der Kirchenbaukunst die Spanier jenen Richtungen folgten, welche allgemein in der römisch-katholischen Christenheit üblich waren, so war dieses auch in ihren Werken der Sculptur der Fall, wenngleich mit einer Beimischung nationaler Eigenthümlichkeit; diese bestand hauptsächlich bis zum 16. Jahrhundert in einem würdevollen Ernst in den Charakteren ihrer Figuren und einer grossartigen Einfachheit in der Gewandung, während die Ausführung oft etwas roh ausfiel.

Höchst eigenthümlich ist ihre Sculptur in Holz des 17ten Jahrhunderts von den kleinsten bis oft überlebensgrossen Figuren, die mit vieler Sorgfalt vergoldet, bemalt und durch ein besonderes Verfahren geglättet worden, was die Spanier *„estofado"* nennen, und wodurch die Oberfläche ein beinahe emailleartiges Ansehn erhielt. Eine Kunst, die jetzt ganz verloren gegangen scheint.

Aus Mangel an grösseren Bildhauerarbeiten des frühsten Mittelalters wenden wir uns zur Betrachtung einiger kleineren Arbeiten jener Zeit. — An den zu Oviedo[1]) und Salamanca

1) Da ich in dieser Stadt nicht gewesen, sich hier aber die ältesten Reliquien befinden, so benutzte ich die in Murray's *Handbook* gegebenen Notizen hierüber.

im Kirchenschatz aufbewahrten Reliquien des 9. bis 11. Jahrhunderts zeigt sich eine ganz ähnliche Behandlung des Metalls und Elfenbeins, wie an den Werken jener Zeit in Deutschland. Das angeblich von Engeln gefertigte Kreuz zu Oviedo, von gleich langen Armen, ist mit Steinen ohne Façettenschliff besetzt und mit Filigran reich verziert. Die auf das Kreuz bezüglichen Inschriften schliessen mit der Angabe: *Hoc opus perfectum est in era DCCCXLVI. A. D. 808.* — Dem 10. Jahrhundert scheint der sich ebendaselbst befindliche sogenannte Reise-Altar der Apostel anzugehören; es ist ein Dyptichon von Elfenbein, in einem silbernen Verschlag, gleich einem Buch. Sicher aus dieser Zeit ist das Kreuz des Palayus, *la cruz de la victoria* genannt, welches angeblich vor der Schlacht bei Cangas vom Himmel gefallen ist. Nach einer gleichzeitigen Inschrift ist es ein Geschenk von *„Adefonsus et Schemena (Ximena) era 946. A. D. 908."* — Von grösserem Interesse als Werk der Sculptur des 11. Jahrhundert erscheint das etwa einen Fuss hohe Kruzifix in Elfenbein, welches Nicodemus gefertigt haben soll und dem Styl nach dem kleineren in Bronze sehr ähnlich ist, das sich zu Salamanca befindet. Da es der Cid stets in den Gefechten vor sich hertragen liess, heisst es: *el crucifijo de las Batallas.* Die Krone ist schwarz, die Schürze vergoldet, mit weissem, damenbrettartig mit Gold verziertem Gürtel. Die Beine stehen neben einander, das Gewand um die Hüften reicht bis nahe an die Knie, ganz ähnlich wie bei dem grösseren Kruzifix in Elfenbein von besserer Arbeit, welches Kaiser Heinrich II, der Heilige, in den Dom zu Bamberg gestiftet hat und sich daselbst noch befindet.

Ueber einige Sculpturen in Stein vom 11. bis 13. Jahrhundert an Kirchen zu Barcelona, Salamanca und Burgos war schon gelegentlich im Abschnitt über die Baukunst in Spanien die Rede und wurde dabei angegeben, dass sie mit denen in Frankreich und Deutschland aus jenen Zeiten im Wesentlichen übereinstimmen. Dieses ist auch der Fall mit mehreren liegenden Figuren auf Grabmälern des 13. Jahrhunderts, namentlich in der Kathedrale zu Salamanca. Von besonderem antiquarischem Interesse sind die Sculpturen an der nördlichen *Puerta de los Apostolos* der Kathedrale zu Burgos, welche der Mitte des 13. Jahrhunderts anzugehören scheinen. In Spitzbogen des Portals thront der Heiland, zu den Seiten verehren ihn Maria und der jugendliche Johannes; dabei Engel mit den Leidensinstrumenten. Unter dieser Abtheilung befindet sich in Relief eine Kirche oder Kapelle, an der links drei Mönche stehen, welche mit zwei Frauen sprechen und sie zu ermahnen scheinen. Rechts sieht man zwei Mönche von Teufeln gepeinigt, während ein Engel im Gotteshause steht. In der profilirten Laibung des Spitzbogens stehen in drei Reihen Cherubim, Engel und Auferstandene. Erstere sind als Jünglinge, in ganzer Figur, mit sechs Flügeln, dargestellt. Unten zu den Seiten stehen zwischen Säulen die überlebensgrossen zwölf Apostel unter Baldachinen. Die grossartige, wenn auch derbe Behandlung dieser Sculpturen ist von ergreifender Wirkung.

Noch erwähne ich hier aus dem 13. Jahrhundert ein Reliquienbehältniss, welches König Alonso el Savio der Kathedrale zu Sevilla geschenkt und daselbst unter dem Namen *Tabula Alfonsines* in der Sakristei des Chores aufbewahrt wird. Es hat die Form eines grossen quadraten Buches, welches, in 15 Felder eingetheilt, die verschiedenen Reliquien enthält. Das mittlere ist mit Steinen umgeben, wobei einige kunstgeschichtlich sehr interessante Gemmen in Onyx. Eine derselben zeigt Maria mit dem Christkinde auf dem Thron und zu den Seiten zwei Figuren mit Gefässen. Eine andere stellt drei musizirende Figuren dar, von denen eine auf einem Baum sitzt; zwei Ungeheuer hören zu. Diese Gemmen mittelalterlichen Styls sind von guter Arbeit für jene Zeit. Eine dritte Gemme mit drei Figuren ist dagegen im antiken Styl gehalten. In den Leisten befinden sich Medaillons von Glas, die auf der inneren Seite in Gold bemalt sind, dabei ein S. Petrus. Wie das Innere des Reliquariums, ist auch dessen Aussenseite mit gepresstem Goldblech überdeckt, auf der sich die Darstellungen der Verkündigung und der Anbetung der Könige in Medaillons wiederholen und mit den Wappen von Leon und Castilien abwechseln. Die sonstigen Ornamente, Blätterranken und Vögel sind von sehr feiner Arbeit. Wir ersehen hieraus, dass schon damals Ausgezeichnetes dieser Art in Spanien geleistet worden ist.

Von vorzüglicher Arbeit und im edelsten Styl gehalten sind die Sculpturen an der Umgebung des in der Mitte der Kirche stehenden Chors *(Respaldo del coro)* in der Kathedrale zu Toledo, welchen im 14. Jahrhundert der Erzbischof Tenorio errichten liess. Ihn umstehen in Tabernakeln die Figuren der Apostel, von etwa halber Lebensgrösse; darüber erhebt sich ein durchbrochenes steinernes Geländer im reichen gothischen Styl, gekrönt mit kleinen Figuren von Heiligen und Engeln. Sehr schön sind auch an der Südseite die 21 gothischen Eintheilungen mit Giebeln, über welchen sich eben so viele Hautreliefs befinden; während der Theil nach Westen mit 14 Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte weniger ausgezeichnet ist. Gott Vater erscheint hier als ehrwürdiger Greis in weitem Gewande. Die nackten Figuren des Adam und der Eva sind zwar gut in den Proportionen und die Zeichnung ist nicht eckig, aber ohne Studium, daher leer im Modellirten. Die Ornamente, vom schönsten deutschen Styl, haben geschmackvolle Vergoldungen; in den Säulenknäufen befinden sich dagegen hässliche Unthiere. Weiter am südlichen Theil beginnen die Darstellungen aus dem Leben des Moses bis zur Gesetzgebung von geringerer Arbeit, und ferner die aus dem Neuen Testament, die aber schon dem 15. Jahrhundert angehören und, nach der Behandlungsweise jener Zeit, eckig gebrochenen Faltenwurf haben. Diese Folge von stark vorstehenden Reliefs schliesst sich dem östlichen Theil des Respaldo an, wo noch mehrere Statuetten von Heiligen unter Baldachinen von ausserordentlicher Schönheit und reizender Pracht der Ausstattung im Styl des 14. Jahrhunderts. Zwei schöne Kanzeln befinden sich zu den Seiten am Eingange zum östlichen Chor und zwei prachtvoll gearbeitete und vergoldete Gitter aus dem 16. Jahrhundert schliessen nach beiden Seiten hin ab. Indem ich hier diesen *Respaldo del coro* ausführlich beschreibe, beabsichtigte ich überhaupt einen Begriff von der Pracht und künstlerischen Ausstattung zu geben, wodurch die spanischen Kathedralen einen ganz eigenthümlichen Charakter erhalten; denn in der Mitte der Kirche stehend, bildet dieser Theil ein für sich abgeschlossenes Gebäude, der hierdurch sehr die grossartige Wirkung des Innern beeinträchtigt, aber durch den Reichthum der herrlichsten Sculpturen ein wahres Museum der Plastik bildet. Sehr zu bedauern ist, dass hier der östliche Theil des Respaldo durch ein monströses Rococowerk in weissem Marmor aus dem 18. Jahrhundert von Narciso Tome aufs Widerwärtigste verunstaltet worden ist und dass selbst der alte grosse Retablo ihm weichen musste. Ueber der h. Jungfrau mit dem Kinde schwebt hier eine colossale Sonne, von Engeln umgeben, darüber befindet sich die Darstellung des Abendmahls und ist das Ganze mit der Statue der Religion gekrönt. Dieses extravagante Werk ist jedoch der Stolz der Toledaner und wurde als das achte Wunder der Welt von dem Mönche Francisco Galan pomphaft besungen.

Würdige Bildwerke im ernsten Styl des 14. Jahrhunderts, die aber wahrscheinlich erst im Anfange des 15ten entstanden sind, befinden sich im Kreuzgang der Kathedrale zu Burgos. Es sind einzeln stehende Statuen von Bischöfen, Einsiedlern

und andern Heiligen an Wänden aufgestellt, die ehemals mit Malereien, wohl die Legenden derselben darstellend, geschmückt waren, jetzt aber ganz erloschen sind. Aus einer etwas späteren Zeit desselben Jahrhunderts, aber von gleich würdiger Haltung und feiner und geistreicher in der Ausführung, sind einige Sculpturen an dem Hauptaltar der S. Nicolauskirche derselben Stadt; sie gehören selbst zum Schönsten, was die spanische Bildhauerkunst des 15. Jahrh. hervorgebracht. Diesen Retablo stiftete die Familie Polanco, welche hier auch ihre Grabmonumente seit 1412 bis 1520 hat errichten lassen. In der Mitte steht die Statue des segnenden Bischofs S. Nicolaus in reich mit Gold gemustertem Mantel, wie denn überhaupt an den Gewändern dieser in weissem Stein ausgeführten Bildwerke goldene Ornamente mit vielem Geschmack angebracht sind. Um den Heiligen herum ist in Reliefs dessen Leben dargestellt. Oben im Halbkreis thront Gott Vater und darunter, in einem Kreis von kleinen Engeln, krönt Christus die h. Jungfrau. Der Styl ist dem germanischen verwandt, aber der Faltenwurf einfacher, schöner. Sehr sprechend und fein gebildet sind auch die Köpfe, besonders in den acht Reliefs mit dem Leben des Heiligen, die überhaupt von weit besserer Hand, als der übrige Theil gefertigt sind.

Von sehr verschiedenem Charakter sind dagegen aus derselben Zeit zwei Statuetten der h. Jungfrau in der Sakristei der Kathedrale zu Burgos und dem in Deutschland üblichen sehr ähnlich und von freundlichem Ausdruck. Die eine, von Holz und bemalt, hält sitzend das Christkind auf dem Schooss; ihr Kopf ist etwas stark, aber donnoch schön. Die andere, in Elfenbein geschnitzt, hält stehend das Christkind auf dem Arm und ist von sehr feiner Arbeit. Ganz in demselben Charakter gehalten ist eine ähnliche Statue der Maria, in Holz und bemalt, im Chor der alten Kathedrale zu Salamanca. Ob wir hier nun Werke deutscher Meister oder spanischer unter dem Einfluss der deutschen vor uns haben, dürfte jetzt schwer zu entscheiden sein. Von einem Deutschen ausgeführt halte ich jedoch bestimmt sowohl den Bau der alten Sakristei der Kathedrale zu Burgos, als auch die dabei angebrachten Bildhauerarbeiten. Denn die Rippen des Gewölbes haben feine, scharfe Profilirungen und die Tragsteine, auf welchen sie ruhen, sind von hübschen Figürchen, mit heitern, offenen Mienen, umgeben, wie wir sie in Deutschland wiederfinden. Unzweifelhaft eine deutsche, wenn auch keine vorzügliche Arbeit sind die in Relief gehauenen Männer, welche Wappen, und zwei Engel, welche das umstrahlte I H S halten und sich an der Aussenseite der Kapelle des Condestable zu Burgos befinden, indem sie ganz in dem Styl des Albrecht Dürer gehalten sind.

Aus dem 15. und 16. Jahrhundert besitzt Spanien eine solche Fülle trefflicher Bildhauerarbeiten aller Arten, in Alabaster, in Marmor, in Stein und in Holz (wenige nur in Bronze und dann meist von ausländischen Künstlern gefertigt), dass der Reichthum in Verlegenheit setzt, für die hier beabsichtigte Beschränkung, eine Auswahl des Vorhandenen so zu treffen, dass sie doch eine umfassende Uebersicht gewährt. Zuvörderst ist anzugeben, dass neben den einheimischen Bildhauern viele der vortrefflichsten aus Italien und den Niederlanden nach Spanien gekommen waren, um mehrere der ausgezeichnetsten Werke auszuführen, und dass sie hierdurch auch von grossem Einfluss auf die Entwickelung der spanischen Bildhauerkunst gewesen sind. Von Enrique de Egas aus Brüssel war schon in dem Abschnitt über die Architektur die Rede und wie er den gemischten, reich gothischen Styl in Toledo eingeführt und dabei vortreffliche Sculpturen an seinen Gebäuden angebracht hat. Von einigen anderen Niederländern, namentlich Holzschnitzern und der Silberarbeiterfamilie des deutschen Enrique d'Arppe soll weiter unten näher berichtet werden.

Italienische Meister führten hauptsächlich die schönsten Grabmonumente im Renaissance-Styl aus. Eines von der höchsten Schönheit und vollendetsten Technik, besonders der Hauptfigur, ist das des Prinzen Juan, dem einzigen Sohn des Königs Ferdinand und der Isabella, der 1497, erst 19 Jahre alt und die schönsten Hoffnungen erregend, gestorben ist. Es befindet sich in der Dominikanerkirche S. Tome zu Avila und ist von Micer Domenico Alexandro aus Florenz in weissem Marmor bewunderungswürdig ausgeführt. Der schöne Jüngling, im Ausdruck himmlischen Friedens, mit einem feinen ornirten Reif um das Haupt, liegt in Harnisch und Mantel auf einem reich verzierten Katafalk, der mit Statuetten von Heiligen und Tugenden umstellt ist. Letztere vollendeten Ordonez de Barcelona, Thomas Torné und Adam Vuibaldo, beide Letzteren aus Genua.

Um das Grabmonument des 1502 verstorbenen Erzbischofs von Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, auszuführen, wurde 1510 Maestro Miguel aus Florenz berufen. Er zeigte sich in diesem Werke in der Kapelle de nostra Señora de la Antigna in der Kathedrale zu Sevilla, jedoch nicht so ausgezeichnet, als sein vorher genannter Landsmann. Das prachtvolle Grabmal, welches Karl V in Granada dem König Ferdinand und der Isabella von Castilien errichten liess, hat Peralta in Genua ausgeführt. Ebenso haben auch genuesische Bildhauer jene zwei Grabnischen mit Sarkophagen im reichsten Renaissancestyl gearbeitet, welche aus der Carthause zu Sevilla in die ehemalige Jesuiter-, jetzt Universitätskirche gebracht worden sind. Das Grabmal der „Donne Catarina de Ribera" ist bezeichnet: *opus Pace Gazin faciebat in janva* (Genua). Sie liegt auf reich verziertem Sarkophag. In dem Halbkreis der Nische befindet sich ein Basrelief, die Geburt Christi darstellend, in der Wandfläche die Kreuztragung und darüber Christus als Richter; neben sechs Statuetten von Heiligen, Säulen und Pilastern, mit Arabesken, die reich von kleinen Figuren belebt sind. Das Ganze ist etwas zu voll und überladen, aber sehr schön im Geschmack der Lombarden ausgeführt. — Das andere Grabmal ist das des Don Pedro Enrique Adellantado major della Andaluzia etc., welcher 1519 gestorben. Bezeichnet ist es: *Anthonius Maria de Aprili de Charona hoc opus faciebat in janua.* Es ist dem vorhergehenden in der Anordnung ganz ähnlich, nur befindet sich in der Wölbung der Calvarienberg, in der Wandfläche die Auferstehung Christi und wie Christus der Maria Magdalena erscheint. Die Arbeit daran ist gleich schön und die Ausschmückung etwas ruhiger. — Auch Torrogiano aus Florenz liess manches Werk seiner Meisterhand in Spanien zurück, so wie auch die drei Looni, Leon, Pompeo und Miguel, welche aus Arezzo stammten.

Die spanischen Bildhauer gegen Ende des 15. und des 16. Jahrhunderts folgten meist der italienischen Weise jener Zeit, erreichten sie indessen nie an künstlerischer Vollendung, wenn auch einige mit denen anderer Nationen auf gleicher Linie standen.

In Toledo bietet besonders die Kapelle von Santiago der Kathedrale daselbst einige vorzügliche Werke dieser Gattung. Das älteste darin befindliche Grabmal, mit liegender Figur, ist das des Juan de Zerezuela, Erzbischofs von Toledo, welcher 1442 gestorben. Sein Kopf ist von ausgezeichnet schöner Arbeit. Noch prachtvoller sind hier die des Condestable Alvaro de Luna, dessen Familien-Kapelle sie war und die er reichlich ausgeschmückt hatte, und der Juana de Pimentel duquesa de Infantado, seiner Gemahlin. Nach dem Tode ihres Vaters liess seine Tochter Maria dieselben in Alabaster durch Pablo Ortiz im Jahre 1489 ausführen. An den Ecken des Sarkophags

knieen zu Haupt und Füssen, bei ihm, Ritter in Panzerhemden, bei ihr, Mönche und Nonnen. Noch befinden sich in derselben Kapelle drei andere Grabmäler jener Familie, die alle vorzüglich genannt werden können.

Eine andere, schön in Stein ausgeführte, liegende Statue ist die des Bischofs Gonzalo de Mena aus Toledo, gestorben 1481. Sie befindet sich in der Kapelle Santjago der Kathedrale zu Sevilla. Alles daran ist sehr tüchtig ausgeführt, besonders schön aber der ehrwürdige Kopf des Prälaten. Zu Haupt und Füssen befinden sich immer zwei kleine Engel; ringsum am Sarkophag ist in Relief das Leben der h. Jungfrau dargestellt, in der Mitte ihre unbefleckte Empfängniss oder *Conception.*

Zu Burgos blühte Meister Gil de Silóo, der sich grossen Ruhm erwarb durch die von ihm gefertigten Grabmonumente des Königs Juan II, seiner Gemahlin Isabella und das des Infanten Alonzo, der, erst 16 Jahr alt, 1470 gestorben ist; sie befinden sich Alle in der Grabkapelle der Carthause Miraflores bei Burgos [1]). Die Statuen der ersteren liegen nebeneinander auf einem sternförmigen Sarkophag oder Postament, das mit Figuren in Tabernakeln, Wappen und Ornamenten reich verziert ist. Umgeben sind die Figuren des Königs und der Königin mit den sitzenden Statuetten der Evangelisten, so einen überaus reichen Bau bildend. Das Grabmonument des Infanten besteht in einem Aufbau an der Wand mit einer tiefen Nische, in der er an einem Betpult knieend dargestellt ist. Dieses Werk vollendete im Jahre 1493 der berühmte Architekt und Bildhauer Diego de Silóe, Sohn des Gil de Silóo. Es ist nicht möglich, eine feinere Arbeit, besonders in den reichen Ornamenten, zu sehen, wo der Meissel mit dem Alabaster nur gespielt zu haben scheint. Die freistehenden, an dem Bogen der Nische herumlaufenden Verzierungen sind jedoch etwas zu massenhaft gehalten und die im Laubwerk spielenden Knaben von keiner schönen Zeichnung. — Ein anderes Werk des Meisters Gil de Silóe, welches er um 1499 in Gemeinschaft mit Diego de la Cruz für dieselbe Carthause Miraflores ausführte, ist der Retablo des Hauptaltars der Kirche. Derselbe, in Alabaster ausgeführt, enthält die Statuen der Apostel, der Evangelisten und anderer Heiligen, nebst dem Leben Christi in Relief. Die Figuren sind im Allgemeinen würdig gehalten, der Faltenwurf einfach, die Ausführung jedoch mehr auf Wirkung berechnet. Für diese Arbeit wurde unsern Meistern 1,015,613 Maravedis bezahlt.

Durch Kunst, Grösse und Pracht Alles überbietend, was das darin einzig reiche Spanien an Altarschmuck aufzuweisen hat, ist der gothische, in Holz geschnitzte und ganz vergoldete Retablo des Chors der Kathedrale zu Sevilla. Er wurde von dem Architekten und Bildhauer Maestro Dancart oder Danchart im Jahre 1482 zu fertigen angefangen, aber erst nach seinem um 1497 erfolgten Tode, im Jahre 1526 durch Jorge Fernandez Aleman und seinen Bruder, den Maler Alexo Fernandez, die man deshalb im Jahre 1508 aus Cordova berufen hatte, vollendet [2]). Später während der Jahre 1551 bis 1564 fügte man dem nur die Altarwand einnehmenden Retablo Seitenvorsprünge an, die nach und nach, 1551 von Roque Balduc, Pedro Becerrit und Juan de Villalva, 1552 von Diego Vazquez, 1553 von Pedro Bernal, 1554 von Pedro de Heredia, Juan Lopez, Andres Lopez del Castillo und seinen Söhnen, 1555 von Nufrio de Ortega und Juan de Palencia, und seit 1561 von Juan Bautista Vazquez ausgeführt worden sind. Begreiflicher Weise sind die Arbeiten daran unter sich sehr ungleich, und wenn auch der architektonische Theil in Uebereinstimmung mit der Bauart der Kirche, im gothischen Styl, gehalten ist, so wurden doch nur die früheren Sculpturen in germanischer, die späteren mehr in der italienischen Weise behandelt. Der 145 Fuss hohe Retablo enthält 44 Felder mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Die Figuren haben etwa ein Drittel Lebensgrösse, treten vorn beinahe ganz frei heraus, während die hinteren flach gehalten sind, wie dieses auch bei uns am Niederrhein zu jener Zeit üblich war. Die reiche gothische Architektur schliesst mit einem überhängenden Baldachin, den 1505 Maestro Marco und Bernardo de Ortega gefertigt hatten. Bei all' diesem Reichthum und der überwältigenden Grösse und Pracht ist die Eintheilung doch so wohl verstanden, dass nichts überladen scheint und das Ganze einen beruhigenden Anblick gewährt.

(Fortsetzung folgt.)

1) Siehe die Abbildung dieser Grabmäler in J. B. Waring's *Architectural, sculptural and picturesque Studies in Burgos and its neighbourhood.* London 1852.

2) Der Name Danchart lässt auf deutsche Abkunft schliessen, was durch die Berufung von zwei deutschen Bildhauern zur Vollendung des Werkes, nach des Ersteren Tod, noch bestärkt wird.

Zeitung.

Berlin. Dem Prof. Dr. Lepsius ist vom Könige von Dänemark das Ritterkreuz des Dannebrog-Ordens verliehen.

Düsseldorf.

„Tausend fleiss'ge Hände regen,
Helfen sich in munterm Bund,
Und in feurigem Bewegen
Werden alle Kräfte kund."

Den Eindruck dieser Verse gewährt vollkommen gegenwärtig der Anblick auf das Treiben und Schaffen der Düsseldorfer Künstler. Die bedeutenderen Werke harren zwar noch in den Ateliers ihrer Vollendung, woraus die Eröffnung der nahen Hannoverschen Kunstausstellung sie wie durch Zauberschlag wird hervorgehen lassen. Aber namentlich im Landschaftsfache geht schon jetzt eine vortreffliche Arbeit nach der andern über unsre permanente Ausstellung. Norwegen und der Mond müssen besonders herhalten. Weber, Becker, Jabin sind die am häufigsten und stets gern gelesene Namen. In höherem Grade erregte vor Kurzem Leu durch einen wunderschönen norwegischen Fjord die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Ihn stellte bald darauf Kalkreuth durch ein paar grosse Tyroler Landschaften in Schatten. Kaum haben diese den Platz geräumt, als Andreas Achenbach denselben durch eine schwedische Landschaft von grössestem Umfange einnahm, worin er alle Wissenschaft technischer Kunstübung erschöpfen gewollt zu haben scheint.

Director W. v. Schadow hofft bis zum Mai völlig von seinem Augenübel hergestellt zu sein und hat bereits den Gedanken geäussert, alsdann sein Atelier auf der Akademie wieder in Besitz nehmen zu wollen. Dasselbe ist gegenwärtig in den Händen von Bleibtreu und O. Knille ebenfalls in nicht unwürdigem Gebrauche.

Aachen. Der Bürgermeister Nellessen ist vor einiger Zeit nach Italien gereist, um dem Papste über die bisherige Wirksamkeit des „Carls-Vereins", der sich die Aufgabe gestellt hat, den Münster zu restauriren und auszuschmücken, Bericht zu erstatten und einige kirchliche Begünstigungen für die nächste, im Sommer stattfindende Heiligthumsfahrt zu erwirken. Um nun zugleich eine würdige Vorstellung von dem Aachener Münster geben zu können, hat Nellessen bei Caspar Scheuren in Düsseldorf, einem gebornen Aachner, ein Aquarellbild von dem Dome anfertigen lassen, welches von dem „Org. f. christl. Kunst" als mit grösster Meisterschaft ausgeführt gerühmt wird.

Dresden. Prof. W. Ackermann hat sich entschlossen, seine ausgezeichnete, nicht sowohl sehr zahlreiche, aber an den köstlichsten Exemplaren alter und ältester Meister sehr reiche und seit dreissig Jahren sorgfältigst ausgewählte Kupferstichsammlung nebst Kunstbibliothek in Leipzig durch R. Weigel versteigern zu lassen. Der Verkauf wird am 29. März beginnen. Wir werden in der nächsten Nummer auf

den uns vorliegenden Catalog zurückkommen. Albrecht Dürer ist in einer nicht dagewesenen Vollständigkeit und Schönheit vertreten.

Dresden. Vogel v. Vogelstein ist auf sein Ansuchen von seinem Amte als Professor an der Kunstakademie in den Ruhestand versetzt und ihm zugleich das Ritterkreuz des Albrechtordens verliehen worden. — Ernst Jul. Hähnel ist zum Lehrer in den oberen Klassen der Kunstakademie und zum Vorstand einer Werkstatt für Bildhauer ernannt worden. (D. A. Z.)

München. Der preuss. Commissionsrath Karl Waagen, Herausgeber des Merz'schen Kupferstichs von der Kaulbach'schen Zerstörung Jerusalems, hat von Radetzky für die Uebersendung eines Exemplars ein sehr schmeichelhaftes, seine grosse Freude bezeugendes Schreiben erhalten. In Folge dessen ist Hr. Waagen vom Radetzky-Verein in Innsbruck zum Ehrenmitgliede ernannt und ihm das Radetzky-Album zur eigenhändigen Einzeichnung übersandt worden.

Nürnberg. Wie wir hören, soll der Magistrat den Plan hegen, im Neubau des Augustinerklosters ein grossartiges Ausstellungslokal für Kunst und Industrie aufzurichten. (N. C.)

Wien. Hr. v. Arthaber beabsichtigt eine öffentliche Ausstellung seiner Kunstwerke, deren Ertrag einem wohlthätigen Zwecke gewidmet werden soll. — Radnitzki arbeitet an einer Medaille, welche die Stadt Pölten zur Erinnerung an die jüngst abgehaltene Jesuiten-Mission anfertigen lässt. (Ostd. Post.)

Brüssel. Portaels geht für längere Zeit nach Italien und wird sich hauptsächlich in Rom aufhalten. (Ind. B.)

Paris. Horace Vernet, welcher nach Algier auswandern wollte, wurde kürzlich nach den Tuilerieen gerufen. Der Kaiser forderte ihn auf, die Vermählungsfeierlichkeit in Notre-Dame zu malen, damit auch diese Scene in der grossen Galerie von Versailles ihren Platz finde. Der berühmte Maler soll sich entschlossen haben, den Wunsch des Kaisers zu erfüllen, und seine Reise einstweilen zu vertagen.

Die Akademie der schönen Künste hat den Baukünstler Hittorf, an des verstorbenen Huve Stelle, zum Mitglied gewählt. Sein Mitbewerber war Gilbert.

Florenz, 19. Jan. Vorgestern starb hier nach längerer Kränklichkeit, wozu endlich die Migliare gekommen war, im Lebensalter von 64 Jahren der Kupferstecher Samuel Jesi. Er war noch mit dem Stich des im Jahre 1846 im Refectorium zu St. Onofrio aufgefundenen, von ihm mit vielen Anderen für ein Werk Rafaels anerkannten Abendmahles beschäftigt, wovon er eine so überaus meisterhafte Zeichnung angefertigt hat, deren Uebertragung in Kupfer aber noch mehrere Jahre der angestrengtesten Arbeit würde gekostet haben.

Athen. David d'Angers, welcher sich schon seit vielen Monaten als französischer Verbannter hier aufhält, ist vor Kurzem nach Missolunghi abgegangen, wo er mit besonderer Auszeichnung empfangen worden ist. Es ist nicht allenthalben bekannt, dass dieser Künstler aus eignem Antrieb vor vielen Jahren das Brustbild des griechischen Vorkämpfers Markos Botzaris in Marmor ausgeführt, auf seine Kosten nach Missolunghi gesendet und dort hat aufstellen lassen. (A. Z.)

Kunstvereine.

Ausstellung des **Thüringer** Kunstvereins im Jahre 1853.

Um der Kunst in Thüringen eine allgemeinere Pflege angedeihen zu lassen und den Künstlern mehr Erfolg zu verschaffen, hat sich der Thüringer Kunstverein zu Erfurt mit den Städten Naumburg, Jena, Suhl, Mühlhausen und Nordhausen dahin geeinigt, fortan alljährlich eine grosse Ausstellung von Kunstwerken zu veranstalten und für dieses Jahr die Sommermonate dazu festgesetzt.

Die Ausstellung soll mit dem 1. Mai in Erfurt eröffnet werden. Hierauf folgt am 1. Juni Naumburg, am 1. Juli Jena, am 1. August Suhl, am 1. September Mühlhausen, am 1. October Nordhausen, welche Stadt den diesjährigen Cyklus schliesst.

Alle geachtete Künstler Deutschlands und der Nachbarländer werden daher hierdurch freundlichst eingeladen, unsere Ausstellung mit ihren Werken zu beschicken und ersucht, die nachstehenden Bedingungen, unter welchen die Einsendungen nur allein hier erfolgen können, gefälligst zu beachten.

1. Die Einsendung der Kunstwerke muss bis zum 15. April d. J. geschehen und erwarten wir die schriftliche Anmeldung derselben, welche die genaue Beschreibung des Gegenstandes enthalten muss, bis zum 1. April d. J.

2. Nachsendungen einzelner Kunstwerke können zwar immer stattfinden, dieselben sind jedoch stets an die unterzeichnete Central-Direction des Vereins nach Erfurt einzusenden und muss deren schriftliche Anmeldung immer 4 Wochen vor Ankunft des Kunstwerks hier geschehen.

3. Die Transportkosten für Her- und Rücksendung werden hier gezahlt, doch bedürfen Kunstwerke von zu grossem Umfange erst der besonderen Genehmigung von uns.

Besondere Nachnahmen und Speditionsgebühren werden jedoch nicht gutgethan, sondern nur die einfache Fracht gezahlt.

Zusendungen von anderen Vereinen und Ausstellungen werden nur franco angenommen.

4. Alle Zusendungen von Kunstwerken erwarten wir per Eisenbahn oder gewöhnliche Frachtfuhre und nehmen Postsendungen nur unter der Bedingung an, dass für die Portozahlung das Kunstwerk haftet.

5. Alle briefliche Anfragen, Anmeldungen u. s. w. müssen franco geschehen und an die Central-Direction des Kunstvereins nach Erfurt adressirt werden.

6. Zugelassen werden zur Ausstellung vorläufig nur Originalgemälde, Cartons, Zeichnungen und Kupferstiche.

7. Die Kunstwerke müssen sorgfältig verpackt sein und wird für etwaige Beschädigung auf dem Transport nach hier keine Verantwortung übernommen, weshalb bei Auspackung derselben die Aufsicht darüber eine besondere Commission übernehmen wird.

8. Da hier zum Schutze der Rahmen wo möglich alle Gemälde mit den Kisten ausgestellt werden, so sind solche gut und sauber mit Papier auszukleben und an der inneren Seite des Deckels mit der genauen Beschreibung des Gegenstandes, der Angabe des Preises, so wie mit dem Namen und Wohnort des Künstlers zu versehen.

9. Rücknahme der einzelnen Gemälde vor Beendigung des Cyklus ist zwar gestattet, es wird jedoch dann die Fracht dafür hier nicht gezahlt.

Zur Sicherung der hier eingesandten Kunstwerke werden dieselben während der Dauer des ganzen Ausstellung-Cyklus bei der Feuer-Versicherungsbank für Deutschland zu Gotha versichert.

Schliesslich versichern die Unterzeichneten den Herren Künstlern noch ihre angelegentliche Bemühung zur Verwerthung der Kunstwerke und erwarten deshalb auch eine recht zahlreiche Betheiligung.

Für Düsseldorf wird Hr. Kastellan Jansen, für Berlin Hr. Kunsthändler N. L. Lepke, unter den Linden No. 17, für München Spediteur Pichlers sel. Erben, die einzelnen bei ihnen abgegebenen Kisten sammeln und sie dann in grösseren Transporten hierher senden.

Erfurt, im Januar 1853.

Die Central-Direction der Thüringer grossen Kunstausstellung.

Dietrich.

Ober-Appellations-Gerichts-Rath **Bellitz** für Naumburg.
Appellations-Gerichts-Secretair Dr. **Gille** für Jena.
Kreis-Gerichts-Director **Franke** für Suhl.
Justiz-Rath **Danner** für Mühlhausen.
Real-Schuldirector Dr. **Fischer** für Nordhausen.

(Der heutigen Nummer liegt eine literarische Beilage von C. P. Scheitlin in Stuttgart bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 8. Sonnabend, den 19. Februar. 1853.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung)

Als ausgezeichnete Bildhauer des 16. Jahrh. in Sevilla, die zugleich auch Architekten waren, lernten wir bereits die trefflichen Meister Diego de Riaño und Martin de Gainza und ihre in der Kathedrale ausgeführten Hauptwerke kennen. Noch blühte damals in Sevilla der ausgezeichnete Bildhauer Guillen aus Toledo, der 1548 für die Sakristei der Kathedrale die schönen Thüren in Holz schnitzte. Sie sind geschmückt mit Medaillons in Basreliefs, in denen die Evangelisten, S. Leandro und S. Isidoro dargestellt sind, umgeben von anderen Heiligen und vielen anderen kleinen Figuren. Die Zeichnung daran ist sehr lebendig, in der Art des Michel Angelo. Von Guillen (oder, wie Andere wollen, von einem dem Caen Bermudez unbekannten Alonso Sanchez) sind jene kleinen Friese und Ornamente in Hautrelief, welche, 1549 gefertigt, von den alten Schränken der Paramente *(Caxones)* an die neuen von 1819 angeheftet worden sind. Ganz in derselben Weise behandelt sind auch die Sculpturen in dem grossen unteren Saale des Stadthauses zu Sevilla *(Sala grande baja)*. Die grossen Halbkreise enthalten in Hautrelief sitzende Richter oder Herrscher mit anderen Figuren und zu den Seiten die Pferde der Boten(?). Der umlaufende Fries ist auf's reichste mit sehr lebendig bewegten Gestalten ornirt, während die flach gewölbte Decke in Holz, in 36 Felder getheilt, Bildnisse stehender Könige enthält. Im Allgemeinen folgte unser Meister der Richtung, welche in Italien durch Michel Angelo in Aufnahme kam, verband aber dabei das Studium der Antike, das ihn in gewissen Schranken zurückhielt.

Zu Toledo blühte Maestro Egas, Bruder des Anequin de Egas aus Brüssel, Oberbaumeister *(Maestro mayor)* der Kathedrale daselbst. Zu seinen früheren Arbeiten gehören die schönen Sculpturen an der Thüre der Löwen der Kathedrale, welche im Jahre 1466 begonnen worden ist und wegen der Schilde haltenden Löwen auf Säulen so genannt wird. Diego de Egas und Melchor de Salmeron fertigten im Auftrage des Oberbaumeisters Alonso de Covarrubiaz ums Jahr 1531 die Grabmäler in der *Capilla de los reges nuevos,* oder der späteren Könige in der Kathedrale zu Toledo, indem die ursprünglichen aus der Sakristei entfernt worden waren. Dazu gehören namentlich die des Henrique II, gestorben 1379, bis zu Juan II, der im Jahre 1454 verschieden ist. Sie sind alle in dem damals üblichen Cinquecentisten-Styl der Italiener gehalten und mit grosser Eleganz behandelt, ohne jedoch zum besten dieser Art zu gehören.

Grossen Ruhm erwarb sich in Toledo auch Felipe de Vigarny, de Borgoña genannt, da sein Vater und, wie es scheint, auch er aus dem Lande der Herzoge von Burgund gebürtig war. Ihm schreibt man die merkwürdigen Sculpturen zu, welche sich an der Wand hinter dem Altar der königlichen Grabkapelle zu Granada befinden und den König Ferdinand und seine Gemahlin Isabella nach dem Leben portraitirt darstellen und in zwei Reliefs die Besiegung und Bekehrung der Mauren. Um 1500 schnitzte er für den Retablo des Hauptaltars der Kathedrale zu Toledo vier der Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria, welche von Juan de Borgoña und Fernando del Rincon bemalt, vergoldet und in estofado vollendet wurden. Sie sind schön in Anordnung und in den Ornamenten, während die Statuetten von Heiligen einer andern weit ungeschickteren Hand angehören. Im Jahre 1524 führte er die Basreliefs in Alabaster an dem Altar und Tabernakel S. Ildefonso in derselben Kirche aus, wo man noch den Stein sieht, worauf der Eindruck des Fusses der Maria sichtbar ist, als diese, nach der Sage, vom Himmel herniedergestiegen, um in der von ihr gegründeten Kirche die Frühmesse zu hören und ihrem Vertheidiger, dem S. Ildefonso, aus dem Schatz ihres Sohnes ein Priestergewand *(casulla)* zu verehren. Dieses ist auch der Gegenstand des grösseren Reliefs, im Renaissance-Styl ausgeführt. Hauptwerke des Felipe de Vigarny sind jedoch die Statuetten und grossen Reliefs an der östlichen Choreinfassung *(Respaldo)* in derselben Kathedrale. Zwischen den gothischen, reich verzierten Pfeilern befinden sich hier fünf Darstellungen in Hautrelief aus dem Leben Christi, doch sind nur drei davon vom Meister, nämlich die Kreuztragung, die Kreuzigung und Auferstehung, während der Christus auf dem

Oelberg und die Himmelfahrt von geringerer Hand ausgeführt wurden. Diese Arbeit dürfte zu den früheren des Vigarny gehören, da sie noch etwas mehr Mittelalterliches, wie auch die Werke zu Granada haben und der Ausdruck in den Köpfen und Bewegungen der Figuren noch sehr charakteristisch ist. Nachdem aber Alonso Berruguete, aus Italien kommend, den dort üblichen Styl auch in Spanien einführte, suchte auch Jener dieser Richtung zu folgen, was jedoch keinesweges zum Vortheil seiner Kunst gereichte. Er starb hochgeehrt zu Toledo im Jahre 1543.

Zu den Bildhauern, welche in jener Epoche zu Toledo bewunderungswerthe Werke ausgeführt, ist auch Maestro Rodrigo zu rechnen, der 1495 die unteren Chorstühle der Kathedrale in Holz geschnitzt und darin die Eroberung Granadas vorgestellt hat. Diego Copin, ein Holländer, machte 1541 die Sculpturen in Holz an der inneren Seite der Thüre am Portal der Löwen, und Francesco de Villalpando goss 1545 hierzu die Aussenseiten in Bronze. Beide Arbeiten sind sehr reich an Verzierungen, mit vielen kleinen unbekleideten Figuren, und Reliefs, Turniro, Schlachten und dergleichen darstellend, die sehr schön im Renaissance-Styl ausgeführt, aber keineswegs als geeignet für die Kirche zu betrachten sind. Letzterer fertigte auch die prachtvollen, vergoldeten Pulte am Chor und die bewunderungswürdigen Gitter vor den beiden Theilen desselben.

In Salamanca und Valladolid herrschte in den drei Reichen der bildenden Kunst Alonso Berruguete, seitdem er im Jahre 1520 aus Italien nach Spanien zurückgekehrt war. Dort, unter dem Einfluss des Michel Angelo, hatte er sich die Behandlungsweise des Sangallo und Sansovino angeeignet. In der Zeichnung war er vortrefflich und sehr bewegt in den Linien und Bewegungen, die manchmal über die Grenzen des rechten Maasses hinausgehen. Von den schönen Schnitzwerken in Holz, die er für seine Vaterstadt Valladolid ausgeführt, gingen leider die meisten zu Grunde, als die Franzosen 1809 viele der herrlichsten Kunstwerke daselbst verbrannten. So das berühmte Retablo aus der Klosterkirche der Trinitarios descalsos. Jedoch besitzt das Museum der dortigen Akademie noch einige vorzügliche Werke von ihm. Bewunderungswürdig ist die colossale Holzfigur des h. Benedictus in Ausdruck hoher Würde und Güte, die Rechte zum Segen erhoben, während er den Abtstab in seiner Linken hält. Das dunkelfarbige Gewand, von schönem Faltenwurf, ist mit Gold reich ornirt. Sein Kopf ist etwas stark, wohl aber für den Standpunkt berechnet, wo sich dieses Werk einst befunden. Ausgezeichnet ist auch das Schnitzwerk der Chorstühle vom Jahre 1528 in demselben Museum, welches dem Berruguete zugeschrieben wird. Die kleinen Reliefs und in Nischen stehenden Figuren sind jedoch etwas handwerksmässig behandelt und höchstens nach den Angaben des Meisters ausgeführt. Dagegen ist der Bischofsstuhl von der meisterlichsten Arbeit, in der italienischen Art des Berruguete, behandelt. Die Lehne zeigt in Hautrelief die Geburt Christi und oben in dem kleeblattförmigen Aufsatz den Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten. Drei in der Verzierung befindliche Knaben sind zwar wohlverstanden in der Zeichnung, aber sonst etwas schwerfällig; überhaupt ist der Styl nicht mehr streng. — Zu Toledo, an der inneren Seite des Thors, *Puerta del Cambron*, steht von Berruguete die Statue der h. Leocadia, von lieblichem, doch ernstem Ausdruck. Weniger bedeutend ist die Statue des h. Julian am Thurme der S. Martinsbrücke zu Toledo, die in der gewöhnlichen italienischen Art des 16ten Jahrhunderts ausgeführt ist.

Schöner und grossartiger als die Holzsculpturen des Berruguete sind die des Architekten und Bildhauers Gregorio Hernandez oder Fernandez, der überhaupt zu den grössten und originalsten Meistern dieses Faches gehört, welche Spanien gegen Ende des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts durch ihre Holzsculpturen verherrlicht haben. Er wurde im Jahre 1566 in Galizien geboren, liess sich aber früh in Valladolid nieder. Sein berühmtes Retablo aus den Carmen de los Calzados in Valladolid wurde, gleich dem Werk des Berruguete, durch die Franzosen ein Raub der Flammen. Erhalten hat sich dagegen in der Kirche S. Lorenzo eine Wiederholung der herrlichen *Virgin de los Candeles*, und in der Kirche Las Huelgas reales der ausgezeichnete Retablo vom Jahre 1616, mit der Himmelfahrt Mariä, den beiden Johannes und dem knieenden h. Bernhard. Die Malereien daran werden dem Federico Zuccaro zugeschrieben. Einige der vorzüglichsten bemalten Holzsculpturen des Hernandez kamen bei Aufhebung der Klöster in das Museum der Akademie zu Toledo, über welche hier nachstehende Angaben: No. 29 des Catalogs. Christus am Kreuz, zu der Seite Maria, mit gefalteten Händen und tiefergreifend nach ihm hinaufblickend, während Magdalena, ein sehr schönes Weib, ihren Schmerz aufs lebhafteste ausdrückt. Die Figuren, von starker Lebensgrösse, sind überaus grossartig und einfach gehalten. No. 23. Christus, vom Kreuze abgenommen, liegt auf den Knieen seiner Mutter. Zu den Seiten stehen klagend Johannes und Magdalena. Hinter ihnen die Schächer an den Kreuzen. Auch diese herrliche Gruppe, von überlebensgrossen Figuren, ist eben so schön und grossartig in der Zeichnung, als tiefergreifend in dem Ausdruck des Schmerzes; besonders ist der Kopf der Maria von bewunderungswürdigem und grossartigem Charakter. — Zu den vorzüglichsten einzeln stehenden Figuren gehören ein h. Franziscus, eine h. Perfecta und h. Therosa, besonders ist letztere No. 2 ein edles, hohes Meisterwerk des grossen Künstlers. Weniger befriedigend erscheint ein Hautrelief von lebensgrossen, fast freistehenden Figuren, die Taufe Christi darstellend. Zwar ist auch hier der knieende Christus grossartig in seiner Demuth; allein der Johannes ist zu sehr als ein Mann aus dem gemeinen Volke behandelt. Alle diese in Holz gearbeiteten Werke sind bemalt, aber mit einer solchen Kunst des Estofado und von einer so feinen, emailleartigen Oberfläche, dass das feinste Kunstgefühl befriedigt sein muss. Was Hernandez vor allen spanischen Bildschnitzern auszeichnet, ist die Tiefe und Grossartigkeit des Ausdrucks und die schöne, reine Zeichnung des Nackten.

Fast unbegreiflich steht neben ihm Juan de Juni (gestorben 1614), der für einen Niederländer gehalten wird, welcher seine Studien in Italien gemacht hat. Zwar ist auch er grossartig in der Zeichnung, aber so manierirt und übertrieben in den Stellungen, so bauschig in den Gewändern, dass er der Bernini Spaniens genannt werden könnte. Ein Hauptwerk von ihm befindet sich zu Valladolid in der Kirche Nuestra Señora de la Antigua. Der in Holz geschnitzte Retablo des Hauptaltars enthält in Nischen verschiedene Heilige, wie eine S. Anna und S. Barbara, die von einer wahren Wuth ergriffen scheinen, so gewaltsam sind sie bewegt; ganz im Einklange stehen hierzu die unruhigen Goldornamente auf den blauen Gewändern. Auch das Museum der Akademie derselben Stadt bewahrt mehrere ausgezeichnete, bemalte und in estofado ausgeführte Holzschnitzwerke von der Hand des Juan de Juni; hierher gehört ein Christus, der, auf dem Sarkophag liegend, von Maria und Johannes unterstützt und betrauert wird; umstanden sind sie von den klagenden Figuren der Magdalena, des Joseph von Arimathia und noch zweien seiner Schüler. Bei allem Talent der Behandlung ist der bis zur Verzerrung übertriebene Ausdruck so widerwärtig, dass jeder einfache Sinn davon verletzt werden muss.

Zu dieser Gruppe der ausgezeichneten Holzschnitzer im nördlichen Spanien gehört noch Estéban Jordan, Bildhauer und Maler, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Man glaubt ihn einen Schüler des Alonso Berruguete, in dessen Weise, nur etwas michelangelesker, er einige Retablos in Valladolid ausgeführt hat.

Im südlichen Spanien, zu Sevilla, erwarb sich Juan Martinez Montañes als Architekt, besonders aber als Bildschnitzer den wohlverdienten Ruf ersten Ranges. Er blühte seit Anfang des 17. Jahrhunderts bis zum Jahre 1649, in welchem er starb. Ein wahrhaft entzückendes Werk von ihm ist die fast lebensgrosse, in Holz geschnitzte, bemalte und in estofado vollendete Figur der Conception in der kleinen Kapelle des h. Augustinus an dem Respaldo (Chorverschluss) der Kathedrale zu Sevilla. Der engelgleiche Kopf, weit feiner und schöner als Murillo ihn zu bilden gewusst, hat den Ausdruck der grössten Ergebung. Der Faltenwurf ist sehr breit und massig gehalten, ohne schwerfällig zu sein. Der dunkelblaue Mantel ist reich und zierlich mit Gold ornirt. Verunstaltet wird indessen dieses herrliche Werk durch die fremden Zuthaten von Diadem, Hals- und Armbänder, alle aufs reichste mit Diamanten besetzt, so wie durch eine Rückwand von Silberblech, wobei, wie so oft in Spanien, mehr eitele Prachtliebe als feiner Sinn für Kunst geleitet haben. In der ehemaligen Jesuiten-, jetzt Universitätskirche zu Sevilla ist ein lebensgrosser Christus am Kreuz von sehr schöner Zeichnung und tief gefühlt im Ausdruck. Die Haltung des Ganzen erinnert an Gemälde desselben Gegenstandes von Anton van Dyck. — Das Provinzial-Museum derselben Stadt bewahrt gleichfalls vier Werke unseres Meisters, nämlich unter No. 3. *La Virgin de las Cuevas*, eine Maria, welche das Christkind in den Armen hält. No. 5. Einen Johannes der Täufer, No. 12. den h. Bruno und No. 10. den h. Dominicus de Guzman, der sich geisselt, eine in jeder Beziehung ausgezeichnete und grossartige Gestalt. Diese in estofado bemalten Holzfiguren sind alle etwas unter Lebensgrösse.

Der ausgezeichnetste Schüler des Montañes war der vortreffliche Architekt, Maler und Bildschnitzer Alonso Cano aus Granada, der 1601 geboren, 1667 gestorben ist. Seine Sculpturen übertreffen an Feinheit der Zeichnung und Schönheit der Formen, verbunden mit der sorgfältigsten Ausführung in estofado, Alles, was in Spanien in dieser Art geleistet worden ist. Der Ausdruck seiner Madonnenköpfe ist zugleich von einer Lieblichkeit, wie er bei seinen Landsleuten nur selten vorkommt. In der Sakristei der Kathedrale zu Granada befinden sich einige Statuetten von ihm, unter denen die Conception, ein wahrhaft bezauberndes Werk in kleinem Maassstabe, kaum einen Fuss hoch, zuerst genannt zu werden verdient. Das anmuthige Köpfchen der Maria ist von hinreissender Lieblichkeit, die schönen Hände, demuthsvoll gefaltet, sind von der grössten Feinheit in der Ausführung und die Färbung im Allgemeinen hat etwas überirdisch Verklärtes. — Die Maria einer zweiten Conception ist ernster gehalten; voll Würde und Einfalt; auch das Gewand ist grossartiger, als an der ersten Figur. In den Wolken zu ihren Füssen schweben vier Engelsknaben und drei Engelsköpfchen, in der Art wie sie Murillo in seinen Bildern anzubringen pflegte; auch sind die Gewänder, wie bei ihm, weiss und blau. — Weniger fein in der Behandlung ist eine kleine sitzende heil. Jungfrau, mit dem Christkind auf dem Schooss, wenn auch sonst sehr hübsch; das Gewand aber ist zu bauschig. — Von guter Arbeit finden wir hier noch zwei heilige Franciskaner-Statuetten, Petro de Candara, mit einer Taube, und S. Anton von Padua, das Christkind im Arme haltend. — Sehr merkwürdig sind zwei colossale Büsten, welche Alonso Cano in Kork geschnitten (nach Andern in Thon modellirt) und in estofado bemalt hat. Beide Köpfe sind sehr schön und grossartig in Zeichnung und den Charakteren. Nach den Traditionen stellen sie Adam und Eva vor; da sie jedoch, vielleicht durch die Geistlichkeit erst später, mit theilweis vergoldeten Gewändern bekleidet worden sind, so gleichen sie viel mehr einem jungen Heldenpaar. Alonso Cano wollte sich bei seinen Lebzeiten nie von diesen Werken trennen und erst nach seinem Tode schenkten sie seine Erben dem Domkapitel, welches ihnen einen sehr hohen Platz, oben an den Pfeilern beim Eingang zum Chor, in zwei runden Nischen, einen ziemlich ungünstigen Platz angewiesen. Welchen hohen Werth unser Meister auf diese seine Arbeit legte, scheint auch aus einem Bildniss hervorzugehen, welches sein Freund und Mitschüler Velasquez von ihm gemalt und wo er jenen colossalen Kopf des Adam vor sich hat. Dieses meisterliche Portrait ist jetzt eine Zierde des königlichen Museums zu Madrid.

Ein anderer tüchtiger Schüler des Montañes war Pedro Roldan, im Jahre 1624 zu Sevilla geboren, wo er auch im Jahre 1700 gestorben ist. Er war der letzte der guten Bildschnitzer jener Schule, noch grossartig in seinen Anordnungen, lebendig in den Motiven, aber öfter übertrieben in den Bewegungen und zur Manier neigend. Eines seiner Hauptwerke befindet sich in der Kirche der Caridad zu Sevilla. Die Gruppe hinter dem Altar, mit überlebensgrossen Figuren, stellt die Grablegung vor. In den stark bewegten Gestalten spricht sich der den Spaniern eigenthümliche Naturalismus auf das entschiedenste aus. Noch weiter als der Bildschnitzer ging hierin aber der Maler Juan de Valdes Leal, welcher die Bemalung und das Estofado der Figuren ausführte, wenn er den Leichnam Christi wie in einem halb verwesten Zustande colorirt hat.

Nach diesen grossen Meistern kam die Bildhauerkunst in Spanien in den tiefsten Verfall. Ihren Gang weiter zu verfolgen würde nur zu sehr unerquicklichen Resultaten führen, daher es hier genügen mag, an die scheusslichen Statuen in Stein zu erinnern, welche in der Anlage vor dem königlichen Palast zu Madrid, oder in den öffentlichen Gärten aufgestellt sind. Einen befriedigenderen Anblick gewähren indessen die in weissem Marmor ausgeführten Springbrunnen im Prado, die wenigstens durch ihre allgemeine Anordnung als eine Zierde dieses berühmten Spazierganges zu betrachten sind. Juan Pascal de Mena fertigte den Neptun, Francisco Gutierrez die Cybele; Alfonso Vergaz den Apollo und Manuel Alvarez die vier Jahreszeiten dazu.

Von akademisch richtiger Zeichnung sind die Statuen an dem Monument, welches am Prado zu Ehren der am 2. Mai 1813 unter Murat erschossenen Märtyrer für die Freiheit Spaniens errichtet worden ist. Der ausgezeichnetste spanische Bildhauer neuerer Zeit war der früh verstorbene José Alvarez, der in Rom der Richtung eines Canova, doch mit mehr Energie, gefolgt. Wie wenig man indessen jetzt in Spanien das Bedürfniss hat, ausgezeichnete Bildhauer zu beschäftigen, dürfte die Thatsache beweisen, dass gegenwärtig selbst in Madrid kein nennenswerther Bildhauer aufzufinden ist. (Forts. folgt.)

Kunstliteratur.

Verzeichniss von Kupferstichen, verschiedenen Kunstblättern, zur Kunstgeschichte gehörigen Büchern und anderen Kunstgegenständen, gesammelt von Dr. W. A. Ackermann, Prof. — Dresden.

Den Kunstfreunden ist vielleicht noch erinnerlich, wie der Besitzer der obigen Stiche schon im Jahre 1844 von Lübeck

aus eine sehr werthvolle, mit Hinblick auf die Entwickelung der Kupferstechkunst sorgfältig zusammengestellte, auch an neuen Stechern reiche Sammlung nach Leipzig zum Verkauf sandte. Ueber die Entstehung und Beschaffenheit der gegenwärtigen wird im Vorworte folgende Auskunft gegeben: „Vor der Versteigerung von 1844 hatte der Besitzer nur eine kleinere Anzahl so ausgezeichnet seltener Blätter und Pracht-Exemplare, dass oft ein Menschenalter vergeht, ehe die Gelegenheit solches Ankaufs selbst in grosser Ferne und um die höchsten Preise sich darbeut, zu seiner Freude und Augenweide aus den nach Leipzig bestimmten Mappen zurückgelegt und in den Catalog von 1844 nicht mit aufgenommen. An diesen kostbaren Stamm schlossen sich seitdem, da Kunstliebe — wie jede Liebe — selten ruhen lässt, neue Erwerbungen, die unter Festhaltung des in jenem Stamme gegebenen Maassstabes, theils aus Kunstauctionen, theils von bewährten Kunsthändlern, auch durch Ankauf einer ganzen Sammlung, Vorzügliches hinzufügten."

Der Sammler hat besonders zwei Perioden der Kunst mit Vorliebe gepflegt: das erste Jahrhundert der Kupferstecherkunst, wo dann von der deutschen und italienischen Schule besonders die altdeutsche hier zahlreicher beisammen ist, und dann, als zweiten Zeitraum der besonderen Berücksichtigung, die Arbeiten der niederländischen Maler. Dabei hat er sein Hauptaugenmerk auf die Vollkommenheit der Erhaltung und eines reinen und ersten Druckes gerichtet, welche Sorgfalt auch besonders dem Werke Albrecht Dürer's zu statten gekommen ist. Höchste Reinheit und Kraft der Abdrücke, tadellose Erhaltung, die sich nicht nur auf die Räume der Platten beschränkt, sondern auch die den Stich ursprünglich umgebenden weissen Papierränder umfasst, ferner eine grosse Vollständigkeit sind die Eigenschaften dieses seltenen Dürer-Werkes, das mit dem liebevollen Eigensinn der Sammellust, mit bedeutenden Kosten und mit Glück vereinigt wurde, dem höheren Zwecke zu Lieb, von dem grossen Meister einmal eine Betrachtung recht aus dem Ganzen und Vollen möglich zu machen. — Es kann mit Schmerz erfüllen, dass dieses Werk wieder zerrissen worden soll, wodurch entschieden etwas positiv Werthvolles, nicht leicht wieder Herstellbares, vernichtet wird. Zwar hat der Besitzer — was sehr anerkennungswerth ist — Anerbietungen auf das Ganze von London und Brüssel aus zurückgewiesen, um den Schatz nicht aus Deutschland zu lassen, allein hier wird es das Schicksal Alles dessen haben, was auf den Auctionstisch kommt.

Auch aus der altitalienischen Schule bietet der Catalog Vortreffliches.

In der vorzüglich reich vertretenen niederländischen Schule aber sieht man 39 Bl. des Lucas v. Leyden in trefflichen Exemplaren, Seltenes und Schönes von Goltzius u. A., so wie, fast vollständig, die Originalradirungen von Rubens und A. van Dyck. Von Rembrandt sind 12 seiner schönsten Landschaften vorhanden, so wie die meisten Hauptblätter historischen Inhalts. Als Perlen der Sammlung dürfen ferner die meisten der von Sachtleven radirten Blätter[1]) und das äusserst seltene und prächtige Werk von Theodor Roos gelten.

Endlich sind Radirungen späterer Zeit und neuere Grabstichelblätter (viele vor der Schrift) zu bemerken.

Nicht unbedeutend ist die Bibliothek, welche neben allem — so zu sagen — Handwerksgeräth eines Sammlers und Kunstfreundes, neben den unentbehrlichen Werken viele ältere und neuere Prachtwerke darbietet, wie Robert's Sketches in Spain, Elgin Marbles, Dürer's Ehrenpforte, ein Dante von 1481, Theurdanck von 1519, Cölner Chronik von 1499 etc. etc.

Der ganze Catalog umfasst 1964 Nummern und ist, in Bezug auf Register, Uebersichtlichkeit etc., äusserst praktisch eingerichtet. Die Versteigerung wird am 29. März beginnen.

1) Vgl. Deutsches Kunstblatt 1852 No. 9.

Catalogue des Estampes anciennes, qui composent le Magasin de Hermann Weber, Marchand d'Estampes. Bonn No. 56 Neuthor. Première Partie. Portraits gravés par et d'après Antoine van Dyck. Bonn, Imprimerie de Charles Georgi. 1852. Leipzig, chez R. Weigel.

Der Natur der Sache und den Verhältnissen nach ist dieser Catalog wohl zunächst für merkantilischen Zweck verfasst, keinesweges aber auf trockene Nomenklatur und Preis-Courant beschränkt. Vielmehr widmet Herr H. Weber den Leistungen des grossen Meisters im Bildnissfache, der in den Biographischen Notizen zu *Odieuvre L'Europe illustre* von Dreux du Radior *„Le Roi du Portrait"* genannt wird — einen ausführlichen Bericht. — Dabei lässt er sich insbesondere über diejenige Sammlung von Portraits noch umständlicher aus, welche van Dyck selbst radirt oder von seinen Zeitgenossen hat stechen lassen. Diese, mit der besonderen Bezeichnung; *„Iconographie de van Dyck"* seit länger als zwei Jahrhunderten bekannte Suite, hat denn auch bisher eine Reihefolge von mehr denn zwölf Auflagen in verschiedener Zusammenstellung mit Ergänzungen und Erweiterungen erlebt. — Demnach kann ein belehrender Catalog, mit zuverlässiger Angabe der bei den verschiedenen Abdrucksgattungen vorkommenden Abweichungen, den Kunstliebhabern und Sammlern nur sehr willkommen sein, zumal ihnen die vorangegangenen Notizen von Alibert, Carpenter und Andern nicht gleich zur Hand liegen. — Schade, ewig Schade, dass Hrn. Weber's Magazin für jetzt nur den, allerdings respectabeln, Vorrath von 412 Blatt hat, welche, von 28 Künstlern gestochen, blos die Portraits von 157 Personen bieten. —

Von einer vollständigen Uebersicht der van Dyck'schen Bildnisse muss hier also von Hause aus abgestanden werden. Schon Florent le Comte hatte bis zum Jahre 1702 231 Bildnisse von und nach v. Dyck zusammengebracht, die er Vol. I. p. 228—303 namentlich aufführt. — Mariette Auction Paris 1776 p. 275 sub No. 399 bot in einem grossen gebundenen Volumen 522 Portraits, alle von und nach v. Dyck, worunter viele mit besonderen Merkmalen und Abweichungen. Damals erstand ein gewisser Le Noir die ganze Sammlung für 1060 Frcs. Später ging die Folge ungetrennt an den Kunsthändler Guil. Alibert in Paris über, der sie nicht allein zusammenhielt, sondern auch noch fortwährend ergänzte und vermehrte, dergestalt, dass bei Aufhebung seines Lager der *„Recueil des Portraits, peints par A. v. Dyck et gravés la plupart sous la conduite de ce Maitre par les meilleurs Artistes de Pays-Bas"* in einer *„Suite de neuf cent huit (908) Portraits"*, unter denen 460 verschiedene Personen abgebildet sind, bestand, wie solches in dem *„Catalogue d'une nombreuse Collection d'Estampes — après le déces de M^{dme} Alibert et cessation de Commerce de J. Guil. Alibert, par Fr. Leand. Regnault* unter No. 524 von pag. 97—148 näher zu ersehen ist, wo die Specialitäten jedes einzelnen Blattes gehörig hervorgehoben werden. — Der Verkauf begann am 5. April 1803, doch fehlt Nachricht, ob diese bedeutende Sammlung vereinigt geblieben oder in alle Winde zerstreut worden ist. —

Zwar ist nun der Weber'sche Catalog lange nicht so umfangreich, als der von Alibert, dafür aber bringt derselbe sehr ansprechende Auskunft über die Zusammenstellung des oben beregten Bildnisswerkes selbst und insbesondere über des Malers eigenem Antheil an demselben, so wie den der ersten Hauptverleger. Die Eintheilung in fünf abgesonderte Classen

bekundet Ordnungssinn, Klarheit in der Auffassung und erleichtert gar sehr, durch Angabe der Schlüssel, die richtige Beurtheilung des Werthes der Blätter nach der Reihenfolge der Abdrücke ihrer Platten.

a. Die 1. Abtheilung enthält die von dem Maler selbst radirten Blätter, auch mit den dazu gehörigen Veränderungen, wohl ganz nach William Hookham Carpenter, Direktor des Kupferstich-Cabinets im Britischen Museum, im Jahre 1844 herausgegebenen: *„Pictoral Notices, consisting of a Memoir of Sir Anthony Van Dyck"*, da wohl alsbald nichts Vollkommneres herzustellen wäre.

b. Die 2. Abtheilung führt die mit der Adresse: „Martin van den Enden" bezeichneten Blätter, wobei die Bemerkung, dass die Zeit der ersten Herausgabe nicht zu bestimmen sei, obschon es feststeht, dass dieser Verleger jedenfalls der erste war, der 84 Platten abdrucken liess und in die Welt schickte. — Eberts Angabe in dem Allgem. Bibliogr. Lexikon No. 6537, wonach es Exemplare der Sammlung unter einem Titel: „Antw. 1636 oder 1646" geben solle, wird von Hrn. Weber ebenso verworfen, wie die nämliche Behauptung in Heller's Lexikon, erste Ausgabe, 3tes Bändchen S. 90. — Dass Heller hier der Angabe Eberts folgte, mag immerhin sein, wie aber Hr. Weber pag. 42 decidirt sagen kann: *„et il nous semble qu'il n'y en a point"*, kann, wenngleich möglich, doch nicht geradezu als unfehlbar angenommen werden, denn ein älterer Schriftsteller, der als sehr zuverlässig bekannt ist, der Dr. med. J. A. W. Möhsen, gedenkt in seiner „Sammlung von Bildnissen grösstentheils berühmter Aerzte" vom Jahre 1771 S. 182 bei Anführung einer Ausgabe von 50 Blatt: *„Le Cabinet de plus beaux Portraits par A. v. Dyck. A la Haye. 1723"* der früheren mit folgenden Worten: „Die erste kam noch bei v. Dycks Leben heraus unter folgendem Titel: *Icones principum viror. doctor. pictor. chalcogr. statuarium, nec non amatorum artis pictoriae, numero CX. ab Ant. v. Dyck eleganter ad viv. expressae, eiusque sumbtibus aeri incisae. — Antw. 1636. gr. Fol.* — Ferner eine andere Auflage, nach seinem 1641 erfolgten Tode, unter eben diesem Titel: Antw. 1646."

Hier schwankt der Entschluss, welcher Seite das Wahre der Sache gebührt. —

c. Die 3. Abtheilung zeigt die Bildnisse von 14 Personen nach, welche für den Verlag von Gilles Hendrick gestochen sind, von denen 6 zur ersten Ausgabe dieses Kunsthändlers, dann andere 5 auch zu seiner zweiten Ausgabe verwendet wurden, indess von dreien: Henri Riche, P. Clouet sc.; Jeanne de Blois, P. Jode sc. und Scolte à Bolswert, Lommelin sc., keine weitere Auskunft gegeben wird, wohin solche zu zählen sind. Auch liegt hier noch ein Blatt aus der v. Dyck'schen Sammlung vor und zwar „Cathr. Howard", A. Lommelin sc., G. Hendricx excud., was mit Hrn. Weber's Vermerk auf p. 58 bei dem Portrait derselben Person, Arnould Jode sc. in Verbindung und Einklang zu bringen wäre. —

Dass zwei Ausgaben, mit der Adresse G. Hendricx auf dem Titelblatte, existiren, steht wohl in aller Uebereinstimmung fest. Beide haben das nämliche Titelblatt, mit der Büste van Dycks, gestochen von Neeffs. Die Inschrift lautet fast buchstäblich wie oben angeführt, nur statt *artis pictoriae,* heisst es hier: *pictoriae artis*, statt *numero CX.*, hier *numero Centum*, statt *v. Dyck eleganter*, — *v. Dyck pictore* und statt *Antw. 1636* oder *1646*, jetzt *Antw. Gilles Hendricx excudit Ao. 1645.* — In der zweiten Ausgabe ist alles Wort für Wort wie zuletzt geblieben und nur die Jahrzahl fortgelassen. Diese letztere Edition kommt zum Alleröftersten vor. — Schon Florent le Comte bosass dieselbe. Möhsen sagt in der angeführten Stelle seines Textes weiter: „Ich habe jetzt auch eine Auflage vor mir, die zwar in allen Stücken denselben Titel hat, ausser dass statt *numero CX.* nur *C.* steht, und unten *Gilles Hendricx excudit.* Die Büste v. Dycks ziert das Titelkupfer, J. Neeffs sculp., doch ist keine Jahrzahl beigesetzt. Obgleich aber auf dem Titelblatt nur 100 Kupfer zu diesem Werke angegeben sind, so sind doch mit dem Titelkupfer einhundert und zehn darin zu finden." —

Schetelig, in der Ikonographischen Bibliothek. 4. Stück vom Jahre 1797 S. 544, folgt genau vorstehender Angabe von Möhsen, klärt mithin gar nichts auf. Er stellt seinen Bericht gleichfalls nach einem Exemplar mit G. Hendricx's Adresse ohne Jahrzahl, was aber durch Hinzuthun anderer Blätter bis auf 190 Bildnisse gebracht, „mithin nicht mehr in ursprünglicher Reinheit zur Stelle war". Sein Rezensent in der Allg. Liter. Zeitung v. J. 1797. No. 138 hält die zu Antwerpen ohne Anzeige des Jahres erschienene Ausgabe, die er selbst besitzt, für die allererste, die van Dyck selbst besorgt hat(?). „Sie unterscheidet sich auf gar mannigfache Art von den übrigen. Sie ha auf dem Titel: *Centum*, nicht blos *C*, und enthält mit dem Titelblatt mit Hendricx's Adresse ohne Jahrzahl hundert und fünf Blätter, und unter diesen wieder verschiedene, (z. B. das Bildniss des Erasmus von Rotterdam, die ihm theils verunglückt, theils aber auch sonst nicht vollendet sind) Blätter, die in keiner der anderen Ausgaben zu finden sind, die Schetelig anführt, wenigstens ist dieses sehr merkwürdigen Umstandes — der schon allein auf eine erste Ausgabe rathen liesse, — nicht gedacht worden. Des Rezensenten wohlbehaltenes Exemplar ist sicher vollständig, und da dasselbe nur 105 Blatt, die von 1636 aber, die doch für die älteste gehalten und vermöge des Titels CX Blatt hat, so ist dieses wohl eine sichere Anzeige, dass diese vermehrte später zum Vorschein gekommen sein muss" u. s. w. — Wer erkennt hier übrigens nicht zwischen den Zeilen — den Schriftgelehrten, der doch kein Kunstverständiger war?

Diese Uebereinstimmung von vier verschiedenen Seiten, mit der Angabe von Hrn. Weber, setzt die Existenz der Ausgabe Gilles Hendricx ohne Jahrzahl ausser allem Zweifel, gibt aber aus Mangel der wahren Zeit des Erscheinens leider noch immer keinen Anhaltspunkt, um darauf weiter zu bauen. Die Jahrzahl 1645 im Vereine mit G. Hendricx traf ich zuerst in Carpenter *Pictoral Notices* v. J. 1844, sonst aber, immer suchend und forschend, bin ich anderwärts noch nirgend darauf gestossen, und selbst Hr. Weber drückt sich nicht mit Bestimmtheit darüber aus, ob er das Blatt selbst gesehen, oder aber blos den Angaben von W. H. Carpenter folgt. — Sein Magasin bietet sub No. 10 dies Titelblatt *„mais sans l'année 1645"* für 6 Thlr. aus. Wenn nun überdem auch noch J. G. Alibert's Catalog unter den Arbeiten von J. Neeffs anführt: *Ant. v. Dyck, Buste sur un piedestal. 3. Epreuves. 1. et 2. de l'etat G. Hendricx, l'autre de celle de Corn. Verdussen,* und dann noch ausdrücklich bemerkt: *Cette pièce sert de Frontispice a l'edition de cents Portraits par et d'après Ant. v. Dyck, publiée par G. Hendricx, elle est datée de 1646, année de la publication de ce Recueil,* — so tauchen wiederum neue Zweifel auf. — Denn wäre die letztere Jahrzahl kein Druck- oder Schreibfehler, so liessen sich die vielfach abweichenden Angaben leicht in Accord bringen. Vielleicht hat J. Neeffs im Jahre 1645 das Titelblatt vollendet, und die Jahrzahl gilt seiner Arbeit mehr, als der Sammlung, die erst im nächsten Jahre erschien, was möglicherweise hier nur der Unterschied eines ganz kurzen Zeitraums gewesen sein kann. — Doch sind alles dieses blosse Combinationen, die nur dann zur Schlussentscheidung gelangen können, wenn man die beregten Exemplare nebeneinander sehen und vergleichen kann. — Au comble du misère mehren sich noch die Scrupel beim Hinblick auf *Catalogue de feu M^{me} la C^{sse} d'Einsiedel.*

Dresde. 1833. Vol. 1. p. 187. No. 1630, wo es ausdrücklich heisst: *„Gilles Hendricx excud. 1647“* und *„cette feuille sert de Frontispice au cabinet des Portraits publiée par van Dyck.“* Um jedoch bis zur definitiven Ausgleichung obiger 1645, 1646 oder gar 1647 die abweichenden Angaben der verschiedenen Berichterstatter in etwas zu vereinigen, sei die Sache so gedacht und darnach die verschiedenen Abdrucksarten classifizirt, wie solche auch bei Hrn. Weber bereits in den meisten Fällen vorkommen:

1. Abdrücke vor aller Schrift, deren Alibert mehrere aufzählt, die bei Weber fehlen, als namentlich: Mirevelt, Wolfart, Lady Howard von Arn. de Jode, Tilly u. s. w.

2. Die erste Ausgabe bei Martin v. Enden (1636) und zwar 84 Bl. ohne Namen der Stecher.

3. Zweite Auflage in dem nämlichen Verlage (1642). Dieselben 84 Portraits mit beigefügtem Namen der Stecher.

Ob ein gemeinschaftlicher Titel die Blätter vereinigt, muss noch in Frage bleiben. Bei der zweiten Auflage scheint viel Wahrscheinlichkeit dafür, wenn auch die erste in einzelnen Blättern herausgekommen sein mag. —

(Alibert will hier noch eine dritte Auflage mit fortgebrachter Adresse des M. v. Enden haben, die jedoch nach Hrn. Webers Urtheile nicht existiren dürfte, wohl aber einige Probedrucke von Gilles Hendricx vor dessen Zusatz H. G. bringen könnte. — Mich will bedünken, dass sich diese Classe beim Anblicke der Kupfer leicht feststellen liesse, denn die dritten Drucke von M. v. d. Enden möchten wohl in Glanz und Schwärze mit den ersten von G. Hendricx nicht rivalisiren.)

4. Verlag von Gilles Hendricx und zwar 100 Blatt mit den Initial-Buchstaben G. H. bezeichnet. Antw. 1646.

5. Dasselbe Titelblatt, aber ohne Jahrzahl, und auf den Blättern die Adresse fortgeschafft. Ausgabe vor 1665, angenommen p. p. 1663.

d. Die vierte Abtheilung nennt nur 17 Portraits, welche für den Verlag von J. Meyssens gestochen worden sind. — Die Zahl derselben möchte jedoch viel bedeutender sein, was auch der Katalog von Weber selbst anerkennt. Das Erscheinen der ersten Folge, die mit dem Jahre 1645 beginnen sollte, kann auf 1650 angesetzt werden, als wo die Herausgabe derselben überhaupt ihr Ende nahm.

Von den weiteren Verlägen durch C. Verdussen und Andern braucht wohl hier weiter keine Erwähnung zu geschehen, da Hr. Weber sie mit Recht, als für den Kunsthandel nicht mehr so ganz und recht geeignet, verwirft, wobei aber jedoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden kann, dass spätere Verleger im Haag, Amsterdam, Antwerpen, Gravenhage ihren Sammlungen auch Portraits beigesellt haben, die in den angezeigten Primitiv-Ausgaben noch nicht zu finden sind.

e. Die fünfte Abtheilung (verschiedene Portraits nach A. v. Dyck) ist in Betracht der Menge, die sie repräsentirt, gegen die übrigen nur dürftig zur Stelle, denn was wollen hier 44 Bildnisse auf 55 Blatt sagen, von denen übrigens ein grosser Theil den später zusammengestellten Suiten einverleibt worden ist, wie namentlich Laemen, Rogiers, Scribanius, Liberti etc. — Nur Will. Faithorn mit 14 Portraits, Verlag bei Rob. Packe, weiset mehr nach als irgendwo bei Auctionen oder Kunsthändlern bisher zusammengebracht angetroffen wurde. Alibert hatte trotz seiner 908 Blatt doch nur ein einziges Portrait von diesem Meister, und selbst das Handbuch von Huber und Rost IX. p. 55, was 33 Portraits von Faithorn anführt, zeigt darunter nur 4 nach v. Dyck an; mithin sind wohl die im vorliegenden Cataloge dargebotenen Blätter für „selten“ zu halten, was auch wohl durch die angesetzten Preise vorausgesetzt und anerkannt zu sein scheint.

Zum Schluss noch eine Bemerkung über das Formelle des Catalogs, welcher in der Aufführung der Blätter nach den Namen der Kupferstecher, der Einrichtung von Alibert folgt, wie dessen Catalog wahrscheinlich auch zur Hand gelegen haben mag, da auch die näheren Bezeichnungen der abgebildeten Personen oft wörtlich übereinstimmen. — Auktions-Cataloge bringen die Bilder von v. Dyck gewöhnlich nach dem Alphabet der Portraits. — Jedermann hat nun aber volle Freiheit, sein Lager einzurichten, wie es ihm beliebt; doch soll darin Jemand eingeführt werden, dann darf er sich wohl einen Wegweiser erbitten, der — leider — dem vorliegenden Cataloge abgeht, weshalb man lange herumtappen muss, ehe man das Rechte findet, was man gerade sucht. —

Zwei einfache Verzeichnisse, das eine mit den Namen der Stecher und Radirer, das andere mit den Portraits selbst, alphabetisch geordnet, mit Beifügung der Seitenzahl, erscheinen unumgänglich nöthig; namentlich für Kunstliebhaber, denen man den Eingang in die Museen und Kunsttempel nicht genug erleichtern kann, indem gerade diese es sind, die man vorzugsweise gewinnen muss, weil deren Laune sie oft zur Zahlung auch bedeutenderer Preise anregt. Kunstkenner dagegen werden sich zwar weit leichter zurechtfinden, sind aber zur Hergabe höherer Preise nicht immer ebenso schnell entschlossen.

Schbrn, im Januar 1853. **Jz. v. Sz.**

Zeitung.

Berlin. August Kopisch, der liebenswürdige Dichter und Maler, ist durch plötzlichen Tod seinen zahlreichen Verehrern und Freunden entrissen worden. — Seit einigen Jahren im Auftrage des Königs mit einer Geschichte und Beschreibung der königlichen Schlösser und Gärten von Sanssouçi beschäftigt und daher in Potsdam wohnend, war er auf einige Tage zum Besuch bei Verwandten in die Residenz gekommen und wurde am 6. Februar von einem Schlagsnfall getroffen. Kopisch war am 26. Mai 1799 in Breslau geboren. Bedeutender denn als Maler, als welchen ihn ein durch Sturz auf dem Eise entstandenes Handübel dauernd hinderte, war er als Dichter, und sein poetischer Sinn ist es auch hauptsächlich, der seine Bilder (Landschaften, besonders die pontinischen Sümpfe) anziehend machte. Viele seiner launigen Gedichte und Lieder sind in die Volksbücher übergegangen. — Auch hat er eine treffliche Uebersetzung von Dante's göttlicher Komödie geliefert. Bekannt ist, dass er als tüchtiger Schwimmer die blaue Grotte bei Capri entdeckte.

S. Maj. der König hat dem Dr. Ernst Förster in München, unserm geschätzten Mitarbeiter, den rothen Adlerorden vierter Klasse verliehen.

***Düsseldorf.** Tidemand und Gude, welche öfters gemeinschaftliche Arbeiten unternommen haben, sind jetzt mit einem grösseren Bilde beschäftigt, welches eine ihrer bedeutendsten Leistungen zu werden verspricht. Der Gegenstand ist ein Leichenzug von Norwegischen Bauern, an dem felsigten Ufer eines von gewaltigen Bergen begränzten „Fjords.“ Im Vordergrunde ein Kahn mit dem Sarg, die Spitze des ganzen, vom Mittelgrunde her sich bewegenden Zuges von Leuten beiderlei Geschlechts und der verschiedensten Altersstufen. Die Figuren werden, wie in diesen Bildern gewöhnlich, nicht als Staffage behandelt, sondern erhalten eine selbständige, der Landschaft ebenbürtige Bedeutung. Ihre grosse Anzahl, die tief gefühlten, verschiedenartig variirten Motive, die nordischen Charaktere, welche in einer derartigen Situation eine noch erstere Bedeutung bekommen, der ergreifende Ausdruck in den Gesichtern der Hauptfiguren, die theils in tiefen Schatten ruhende, theils vom Schimmer der entferntern Luftpartie hell widerstrahlte, stille Wasserfläche, überhaupt die einfache Grösse der ganzen landschaftlichen Scenerie; dies Alles, mit der bekannten Meisterschaft der beiden Künstler behandelt, giebt ein Bild

von höchst ergreifender Wirkung. Dem Bilde fehlt noch die letzte Hand; es wird aber hoffentlich nächstens zur Ausstellung kommen. Ausser ihren eignen Arbeiten für sich allein haben beide Künstler ferner noch ein anderes Bild in Arbeit. Es ist eine Brautfahrt auf dem Wasser in Hardanger-Fjord, und wird ein heiteres Bild voll anmuthiger Poesie und strahlender Farbenpracht werden. —

Der talentvolle junge norwegische Landschaftsmaler E. Bodem verarbeitet jetzt mehrere interessante Motive aus der norwegischen Natur, worunter eine grössere Composition, mit der Darstellung einer Hochgebirgsgegend, ein ebenso grossartiges, wie mit dem gewohnten besonnenen Ernste des Künstlers durchgeführtes Bild zu werden verspricht. —

O. v. S. **München.** Das diesjährige Künstlerfest. Als König Ludwig den Entschluss fasste, sich den unsterblichen Ruhm eines Schirmherrn deutscher Kunst zu erringen, da berief er von weit und breit die Meister an seinen Thron, sie mit der Ausführung kühner, jetzt zu herrlicher Vollendung gediehenen Pläne zu betrauen. Wo der Meister seinen Sitz hat, da sind die Schüler nicht ferne, und bald zogen aus den Gauen des Vaterlandes zahlreiche Jünger herbei, um da die stille Blüthe des Talents zur Frucht heranreifen zu lassen, wo sie damals am sorgsamsten gepflegt und entwickelt wurde, — in München.

Viele derselben zogen, sobald ihre Bildung vollendet war, wieder von dannen, um in der Ferne den Erfolg ihrer Arbeit zu geniessen, vielen aber auch war München mit seinem Ringen und Streben auf dem Gebiete des Schönen lieb und theuer geworden und sie gründeten sich daselbst eine bleibende Heimath. So wuchs allhier die Anzahl der Künstler von Jahr zu Jahr und bald bildeten sich Künstler-Gesellschaften und Vereine, von denen sich mit der Zeit einzelne, wie Stubenvoll, Neu-England etc., weitreichenden Ruf errungen haben.

Gleichgesinnte Genossen durchlebten auf diese Weise ihre Mussestunden in geselligem Aneinanderschliessen, sich gegenseitig erheiternd und anregend; wenn aber die Zeit des Faschings herankam und die Tollheit ihr Recht forderte, traten die Vereine der Künstler in einmüthigem Entschlusse zusammen, in ungebundener Fröhlichkeit der Schönheit und Anmuth ein Jubel- und Dankfest zu feiern, in seiner Ausführung derer würdig, die es begingen. So entstanden denn die grossen Maskenfeste, die durch Originalität im Entwurfe, und reiche, wahrhaft künstlerische Pracht in der Durchführung, vielleicht einzig in ihrer Art dastehen. So wurde das diesjährige Künstler-Maskenfest vor wenigen Tagen abermals in glänzender Weise begangen.

Schon Wochen vorher hatte ein mächtiges Programm die bevorstehende Feier verkündet, auch die Freunde der Kunst zur Theilnahme aufgefordert und besonders die Damen ermahnt, sich unter das Scepter des Prinzen Carneval zu beugen und möglichst zahlreich in der Hoftracht, d. h. in Schellenkäppchen und Narrencostümen zu erscheinen. Da die Künstler selbst mit galanter Bereitwilligkeit sich zur Anfertigung von Mustern und Zeichnungen derselben anboten, entstand ein förmlicher Wettstreit, am Abende des Festes den malerischsten Kopfputz zur Schau zu tragen und die Phantasie wurde nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebeutet.

Der Tag der Ausführung rückte heran und am Abende des 22sten Jannars bewegten sich hunderte von Wagen nach dem königl. Odeon. Als wir uns gegen sieben Uhr dahinbegaben, war die Haupttreppe so mit Massen gefüllt, dass es fast eine Stunde währte, bis die Höhe derselben erreicht war. Unterdessen hatten wir Gelegenheit genug, die Dekoration des Treppenhauses zu bewundern; zu beiden Seiten waren Bäume und Gesträuche aufgestellt, zwischen denen Pagen in mittelalterlichem Costüme, Wachsfackeln in den Händen, den Ankommenden leuchteten und auf dem ersten Absatze, an dem sich die Treppe in zwei Arme theilt, erhob sich ein Brunnen, von dessen Höhe vier silberne Schwäne Wasser spieen, der obere Theil des Raumes aber war mit Teppichen und Blumen reich verziert.

Durch ein einfaches Vorzimmer gelangen wir in das Innere des grossen Saales und hier wähnen wir beim Eintritt, in eine andere Welt, ein Reich der Feen und Gnomen, versetzt zu sein. Wenden wir den Blick nach oben, so fällt er auf eine riesige Narrenkappe, die, in der höchsten Mitte der Decke befestigt, einen Regen von flimmernden Blüthen und Schmetterlingen über die bunten Häupter der Menge ergiesst. Die abgerundete Spiralseite des Saals umschliesst bis zur Decke die Façade eines maurischen Palastes, dessen hohe Fenster, von Schlingpflanzen umrankt, noch durch luftblaue Vorhänge geschlossen sind. Das Mittelthor, vor dem sich im Halbkreise die Garde der Narren, die durch die malerische Pracht und den Reichthum der Costüme sich auszeichnete, aufgestellt hatte, verhüllte eine rothe Gardine. An der entgegengesetzten Spiralseite prangte oben unter der Galerie das grosse Wappen Dürer's, umgeben von anderen Künstlerwappen und flatternden Fahnen; den überraschendsten Anblick aber bot der Narrenschwarm, denn alle Säulen, die den Saal umschliessen, waren bis zur Hälfte ihrer Höhe mit Laubwerk verhüllt, über dem auf Consolen, je drei Mitglieder des Narrenschwarms in verschiedenen Stellungen sich niedergelassen hatten und durch Schellen, Pfeifen und Schnurren zum Beginne des Festspiels aufforderten.

Jetzt erscheint Königin Marie, begleitet von König Ludwig und den Prinzen des Hauses in ihrer Loge. Nachdem Hofmaler Dietz ein Vivat auf das regierende Königspaar ausgebracht, und Teichlein in König Ludwig den Beschützer der Kunst hatte leben lassen, worauf ein nimmer endender Jubelruf folgte, begann das Vorspiel. Der Hauptmann der Narrengarde tritt hervor und spricht:

Die Trommel gerührt und die Schwerter gezückt, die
schneidigen Schwerter der Witze;
Prinz Carneval hör! Dein harret das Volk, schon erklomm
es die höchsten der Sitze!

Da erscheint durch das Mittelthor des Palastes der Prinz, das Scepter der Narrheit in der Hand. Was ist euer Begehr? ruft er, wollt ihr Wein? Rings aber antwortet im weiten Saale der Schwarm der Narren: Nein! — Wollt ihr Spiele? — Abermals: Nein, Nein! Oder verlangt ihr Tanz? — Ja! ertönt es von allen Sitzen in einstimmigem Chore! — Wohlan, sagt der Prinz, ich will eure Bitte gewähren und euch einen Spielmann senden, dessen Musik euch fortreissen soll zum unaufhaltsamen Taumel der Lust, es ist der Pfeifer zu Hameln, bekannt als Vertreiber der Ratten und Grillen. Aber plötzlich öffnen sich die Reihen der Narrenhorde und einer tritt hervor, in rothem Wams, die Blume seines Wappens am Barett, es ist Kunz von der Rosen. Haltet ein, ruft er,

Fehde biet' ich Jedem an,
Der dem Pfeifer zugethan;
Nicht der sinnlos tolle Reigen
Ziemet sich, so lang allhie
Wir das theure Wappen zeigen,
Das dem Dürer Max verlieh;
Lust und Kurzweil eurem Kreise,
Aber edel sei die Weise!

Mein gegebenes Wort muss ich lösen, erwidert Prinz Carneval, der Pfeifer ist nicht mehr zurückzuhalten, aber ich will euch zugleich eine Fee senden, die im Stande ist, den entfesselten Dämon unter das Scepter der Anmuth zu beugen, sie ist eine Fee und Beherrscherin der Blumenwelt, mögest du rathen, welches ihr Name.

Dreisylbig ist mein Blumenname,
Bei Knaben trägt das erste Paar
Die Schleppe nur der hohen Dame;
Bei Steinen liegt's in ihrem Haar;
Doch wenn es ist dem Muth verbunden,
Dann grünt der Oelzweig um das Schwert,
Und, heilend die geschlagnen Wunden,
Macht es den Muth erst Ruhmes werth.
Die dritte meiner Sylbengarbe
Verleiht dem Ganzen Licht und Farbe!

Sobald diese Worte gesprochen, öffnet sich abermals das Thor des Palastes und hervor tritt ein Zug von holden Frauen und Mädchen, deren jede in ihrem Costüm eine andere Blume darstellt; da erblicken wir Rose und Nelke, Lilie und Narzisse, ja selbst der Tannenbaum hat seine Repräsentantin gefunden. An der Spitze aller aber schreitet das Edelweiss, jene schöne Blüthe, die auf den höchsten und gefährlichsten Spitzen der Berge thront and nur von den kühnsten Kletterern erreicht wird. In ihr erkennt Kunz von der Rosen sogleich die bezeichnete Fee und wie er ihren Namen ausspricht, fallen mit einem

Schlage die Vorhänge an den Fenstern des Palastes nieder, dem Blicke der Menge eine Reihe der reizendsten Transparente darbietend.

Das mittelste und höchste der Bilder zeigt uns, als weibliche Figur auf der höchsten Spitze eines Felsens thronend, das Edelweiss, zu dem die übrigen Pflanzen, und selbst eine Gemse vergebens emporstreben; in den übrigen Tableaux aber entfaltet sich in phantastischer Weise das reiche mährchenhafte Leben der Blumenwelt, vom Gipfel des Gletschers bis hinab zum tiefsten Grunde des Meeres.

Während die lebendigen Blumen sich zu einem schimmernden Kranze gruppiren, ergreift Prinz Carneval noch einmal das Wort: Die Blume ist gefunden, spricht er, aber die wahre Lösung des Räthsels will ich euch geben:

Wie im Alpenrosenkranz
Edelweiss vom Felsenthrone,
So, in unsres Festes Glanz,
Strahlet als der Frauen Krone,
Strahlet als Beherrscherin:
Bayern's holde Königin!

Während nun der Königin ein Strauss von Edelweiss, ihre Lieblingsblume, die sie oft selbst, als kühne Bergsteigerin, gepflückt hat, überreicht wird, öffnet sich die gegenüberliegende Thüre des Saales und hereinstürmt, auf riesigem Drachen sitzend, der Pfeifer von Hameln. Kaum ist er erschienen, so springen sämmtliche Narren von ihren Säulensitzen herab, schaaren sich um das Ungeheuer und durchschwärmen unter tobender Musik den Saal; sobald sie aber der Loge der Königin sich nahen, bewegt sich der Zug in ruhigerem Tempo, die lärmende Musik geht in ein sanftes Adagio über und die eben noch unbändige Menge huldigt der Beherrscherin der Anmuth.

Somit schliesst das Festspiel und der Ball beginnt.

Die Dichtung des Ganzen hatte Teichlein übernommen und die namhaftesten Künstler betheiligten sich bei der Ausführung der Transparentgemälde nach Creling'schen Entwürfen. Hauptsächlich aber gebührt den Damen der Preis, das Fest durch liebenswürdige Theilnahme verherrlicht zu haben; unter ihnen begegnen wir Geibel's jugendlicher Gattin; auch Kaulbach's, Förster's, Liebig's Töchter, zierten in holdem Schmuck den reizenden Kranz belebter Blüthen.

Als die Ballmusik begann, gelang es, trotz der übergrossen Fülle von Menschen, den aufopfernden Bemühungen des Narrenschwarms, das Tanzen schon im Anfang zu ermöglichen. Von Stunde zu Stunde wuchs die Lust, während in den anstossenden Zimmern das schäumende Nass des Champagners die Gemüther belebte und erst mit anbrechendem Morgen verliess ein grosser Theil in heiterster Laune den Festsaal.

Möchten solche Feste, in gleicher, edler Weise gefeiert, noch oft in München wiederkehren; denn immer geben sie ein erfreuliches Zeugniss für ein einiges Streben im Gebiete der Kunst und den frischen und fröhlichen Sinn ihrer Jünger!

Weimar. Der Erbgrossherzog interessirt sich sehr für die Restauration der Wartburg in ihrer ursprünglichen, aus Zeichnungen noch bekannten Gestalt und hat verhältnissmässig schon bedeutende Summen auf diesen Umbau verwendet. Bis jetzt ist das sogenannte Landgrafenhaus mit dem Rittersaal wieder hergestellt, dieser bedeutend erhöht, mit einem neuen flachen Schieferdache versehen und auf der Giebelseite nach Süden zu ist der thüringer Löwe angebracht. Die Restauration ist übrigens noch nicht beendigt.

Schwerin. Der Archivar Dr. Lisch, unser geschätzter Mitarbeiter, ist zum Conservator der historischen Kunstdenkmäler des Grossherzogthums ernannt worden.

Stuttgart. Der Hofmaler Gegenbauer hat seinen Freskencyklus aus der älteren Geschichte des würtembergischen Regentenhauses mit einem sehr gelungenen Bilde vor der Hand abgeschlossen. Es stellt die Demüthigung des Grafen von Zollern durch die Gräfin Henriette von Würtemberg dar. Die zwei Hauptpersonen mit ihren Gruppen, die kühn auf feurigem Rosse daher sprengende schöne Amazone und der knirschende Zollern mit der Löwenmähne, treten besonders glänzend daraus hervor. (Europa.)

Brüssel. Wittkamp und Bellmans werden eine Kunstreise unternehmen und nacheinander Frankreich, Italien und Deutschland besuchen. (Ind. B.)

Paris. Tony Johannot hat mehr als fünfzehntausend Zeichnungen und Compositionen hinterlassen, von denen er eine grosse Anzahl selber auf Stahl oder Kupfer ausgeführt hat. Diese grosse Fruchtbarkeit hat ihn vielleicht verhindert, während seines Lebens an seinen rechten Platz zu gelangen. Er producirte zu viel; er war unvermeidlich geworden; man fand ihn überall, welches Buch, welche Sammlung man auch aufschlug. — Er illustrirte Lafontaine, Werther, Faust, Lamartine, Beaumarchais, das Evangelium, die Geschichte der Revolution, Voltaire, Walter Scott, Chateaubriand, Béranger, Byron, Cooper, Aristoteles, George Sand u. s. w.

Frau O'Connell hat vier schöne Portraits vollendet, die von Persigny, Romieu, der Rachel und A. Houssaye. (Art.)

Louis Gallait in Brüssel und Heinrich Hess in München sind zu correspondirenden Mitgliedern der hiesigen Akademie der Künste ernannt worden. (Ind. B.)

Kunstvereine.

Thüringer Kunstverein zu Erfurt.

(Protector S. M. der König von Preussen.)

Ungeachtet der ungünstigen Zeitverhältnisse, in welcher seine Gründung stattfand, konnte derselbe doch in dem ersten Jahre seines Bestehens zu den zwei statutenmässig stattgefundenen Verloosungen nachfolgende Gemälde aus der Erfurter Kunstausstellung erwerben.

„Landschaften" von Heintze in Breslau, Minjon in Düsseldorf, Hollstein in Berlin, Heilmeyer in München. — „Architekturen" von Steuerwald in Quedlinburg. — „Genrebilder" von O. Brandt und A. Koraek in Berlin, Prof. Eder in Wien, van der Kellen in Amsterdam, Niemann in Dresden.

Als Vereinsblatt wurde der Kupferstich „neapolitanische Kinder in der Ernte", von Michaelis in Berlin gestochen, vertheilt, welches Blatt allgemeinen Beifall fand.

Wenn dies vorstehende Resultat für das erste Jahr des Vereins wohl günstig zu nennen ist, so wird dasselbe doch im jetzt begonnenen zweiten Vereinsjahre sich noch weit besser gestalten, da die Mitgliederzahl bis auf 460 mit 480 Actien gestiegen, Se. Majestät der König die Gnade gehabt, das Protektorat des Vereins zu übernehmen, auch Se. Königl. Hoheit der Prinz von Preussen als Mitglied beigetreten ist, und der Verein durch den für das laufende Jahr ins Leben gerufenen Ausstellungs-Cyklus mehrerer thüringischen Städte (vergl. die vorige Nummer) wohl bald noch eine weit grössere Anzahl von Mitgliedern erhalten wird.

Der Privat-Ankauf aus der Erfurter Kunstausstellung fand auch in dem vergangenen Jahre seine vollständige Beachtung, denn es wurden „Landschaften" von Brücke in Berlin, Bernardi in München, Jabin in Düsseldorf, — „Genrebilder" von Weyde in Berlin, Kaiser in Magdeburg, Niedmann in Braunschweig, Baumann in Königsberg, — „Frucht- und Blumenstücke" von Adelheid Dietrich in Erfurt, — „Architekturen" von Steuerwald in Quedlinburg angekauft, so dass sich die Gesammt-Summe der im vergangenen Jahre gemachten Ankäufe auf 1640 Thlr. belief.

Erfurt, im Januar 1853. **D.**

Die permanente Kunstausstellung **zu Köln**

ist am 13. Februar eröffnet worden und wird in Zukunft die jährliche grosse Ausstellung auf dem Gürzenichsaale ersetzen.

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 9. Sonnabend, den 26. Februar. 1853.

Der Bildhauer Fernkorn.

Es dürfte Ihren Lesern nicht unangenehm sein, einiges von den Lebensverhältnissen des Bildhauers Fernkorn[1]) zu erfahren, welchem die Anfertigung des Standbildes für Erzherzog Karl anvertraut wurde. Fernkorn ist seiner Geburt nach ein Preusse, er stammt aus einer katholischen Familie von Erfurt. Er stand längere Zeit als Volontair in der preussischen Artillerie und hat sich erst in seinem 23. Lebensjahre der Kunst ausschliesslich zugewendet. Er arbeitete drei Jahre in Stiglmayer's Atelier und Giesserei und hatte dort vollkommen Gelegenheit, den Guss im Grossen und Kleinen kennen zu lernen; während der Jahre 1836—40 war er theils auf der Münchener Akademie, theils bei Schwanthaler thätig. In dieser Zeit arbeitete er ein kleines Monument für Schiller im Auftrage des Thronfolgers von Russland. Seit dem Jahre 1840 ist Fernkorn ununterbrochen in Wien. Ihm ging es hier wie jedem Künstler, der nicht als Virtuose auftreten will oder kann; vor Allem braucht er Zeit; wirkliche Leistungen müssen vorliegen, bis man sich Kredit verschafft. Wer hier ein sicheres Terrain erobern will, muss langsam, mit Geduld und Ausdauer wirken, und mit Beachtung einheimischer Talente und mit jener zarten Schonung von Eigenthümlichkeiten, ja vielleicht von Vorurtheilen vorgehen, die hier tiefe Wurzel geschlagen haben, und so wenig, wie ein Baum, mit Einem Schlage umgehauen werden können.

Längere Zeit war Fernkorn mit kleineren Arbeiten beschäftigt, insbesondere für Giessereien, wie die Salm'sche. Für den Grafen Reichenbach in Mähren arbeitete er sechs Figuren aus dem Nibelungenliede, ausserdem 10 Figürchen für die Bibliothek, die bei Gelegenheit der Industrie-Ausstellung der Kaiser der Königin von England zum Geschenk machte. An Thätigkeit in diesen Kreisen konnte es ihm nicht fehlen. Zu einer grösseren Wirksamkeit berief ihn Graf Montenuovo. Er übertrug ihm die grosse Reiterstatue des h. Georg, als Ueberwinder des Drachen, welche in seinem Palais als Brunnenverzierung aufgestellt worden soll. Diese Figur gelang Fernkorn vollkommen. In der Anordnung herrscht Leben und in der Durchführung Geschmack und Fleiss. In dieser, wie in dem Modelle zum Karl's-Monumente, zeigte der Künstler, dass er nicht blos auf das Mechanische des Erzgusses, sondern auch auf die Eigenthümlichkeiten und künstlerischen Bedingungen einer für Erzguss bestimmten Komposition einzugehen versteht. — Mit der Idee zu einem Monumente für Erzherzog Karl beschäftigte sich der Künstler schon seit längerer Zeit. Mehrere Entwürfe wurden von ihm modellirt, zwei davon in Bronze gegossen, welche in den Besitz des Kaisers und der Erzherzoge Albrecht und Wilhelm, Söhne des Erzherzogs Karl, übergegangen sind.

Erzherzog Karl ist auf der letzten der Statuetten, welche zugleich als Entwurf für das grössere Monument mit geringen Veränderungen angenommen wurde, in der Weise dargestellt, wie die Kunde von den Schlachten am Marchfelde es erzählt, die Fahne Oesterreichs mit der rechten Hand emporhaltend und das Kriegsvolk auffordernd, ihr zu folgen. Es hat seine tiefe Bedeutung und naheliegende Beziehungen zu den letzten Zeitereignissen, dass man gerade diesen Moment beibehielt. Erzherzog Karl auf dem Burgplatze (oder wo er sonst in Wien aufgestellt werden mag) ist in dieser Situation und in diesem Augenblicke kein bloss einzelnes Individuum, keine vereinzelte Handlung stellt er dar; Sie wissen, das ganze Heer und sein gegenwärtiger oberster Führer haben diese Fahne hochgehalten, als das „*Austria delenda*", freilich nicht aus Cato's Munde, erscholl, und als man glaubte, das Reich aus den Angeln heben zu können, das Deutschland durch mehrere Jahrhunderte Kaiser gab. — Das Postament zu dem Monumente ist nach der Zeichnung des früh verstorbenen Architekten J. G. Müller mit dem Fernkorn in vielfacher Berührung stand.

Fernkorn steht jetzt in voller Manneskraft, er zählt 39 Jahre. Er gehört zu jenen Künstlern, bei denen praktischer Verstand und Tüchtigkeit die hervorragendsten Eigenschaften sind. Es ist dies in unseren Tagen, wo viele Bildhauer lyrische Stimmungen zur Schau tragen, von nicht geringer Bedeutung. Diese Eigenthümlichkeiten seines Talentes werden ihn

1) Nicht Fernkern, wie in meinem letzten Bericht gedruckt ist.

sicher über die Schwierigkeiten hinüberhelfen, welche der Ausführung eines solchen Monumentes entgegenstehen.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

III. Malerkunst.

Von den frühsten grösseren Werken der christlichen Malerei in Spanien scheint keines auf uns gekommen zu sein. Wir können nur aus Miniaturen in Handschriften entnehmen, dass auch diese Kunst im engsten Zusammenhang mit dem Gang derjenigen der andern christkatholischen Ländern gestanden. Wir lassen daher unsere Mittheilungen über dieselben und zwar zusammenhängend, um den Ueberblick zu erleichtern, vorangehen und bemerken noch, dass wir strenge nur solche Miniaturen erwähnen, die unbezweifelt spanischen Ursprungs oder zum wenigsten in Spanien entstanden sind.

Miniaturmalerei.

In der Handschrift mit der Bezeichnung „*El libro llamado Comes*“, welche der Abt von San Emilliano im Jahre 744 abzufassen begonnen, jetzt in der Bibliothek der Akademie zu Madrid befindlich, sind einige darin dargestellte Engel von ganz ähnlicher, kindisch barbarischer Zeichnung, wie jene Evangelisten eines irischen Mönches in dem Manuscript in St. Gallen, von denen Mone in seinem Anzeiger von 1835 S. 491 eine Abbildung gegeben[1]). In ganz ähnlicher Art behandelt sind auch die Zeichnungen in dem *Codex conciliorum* aus dem 10. Jahrhundert in der Bibliothek des Escorial. Auf dem ersten Blatt sitzt der Verfasser unter einem maurischen Thor in Hufeisenform, wodurch sich das Werk als ein spanisches erweist. Die Figur hat noch die ganz kleinen Füsse, wie die des vorher erwähnten Engels, und grosse Hände mit langen Fingern. Die Zeichnung der Gewänder ist ohne alles Verständniss des Faltenwurfs, und überhaupt das Ganze höchst barbarisch behandelt. Wahrhaft scheusslich sind Adam und Eva am Baum der Erkenntniss. Der Heiland segnet auf griechische Art. In den Ornamenten befinden sich viele Verschlingungen, wie sie schon in der Carolingischen Epoche vorkommen.

Eine Apokalypsis aus dem 10. Jahrhundert in der Bibliothek der „Academia de historia“ zu Madrid, die wir spanischen Ursprungs halten müssen, da zuweilen maurische Architektur darin vorkommt, zeigt in den sieben Figuren der Engel der Gemeinden und in anderen Darstellungen noch eine völlige Kindheit in der Kunst. So sind z. B. die Füsse der Figuren, wie in der ägyptischen Kunst, beide im Profil gesehen und neben einander gestellt. In dem dieser Handschrift beigefügten Commentar aus dem 11. Jahrhundert ist dagegen in den bildlichen Darstellungen der Einfluss der byzantinischen Kunst unverkennbar. Dieser Styl herrscht auch in den Zeichnungen, nur Umrisse, in einem Codex desselben Jahrhunderts, der gleichfalls in dieser Bibliothek aufbewahrt wird. Ebendaselbst treffen wir eine lateinische Bibel vom Jahre 1240 mit verschiedenen Darstellungen auf Goldgrund, die zwar ein gewisses Gefühl für Formen verrathen, die aber noch weit entfernt von der Ausbildung sind, welche wir in jener Zeit bei uns finden und die wir dagegen auch an Darstellungen biblischer Geschichten auf Goldgrund in runden Feldern in einer anderen Bibel des 13ten Jahrhunderts anerkennen, welche die Kapelle der Reliquien in der Kathedrale zu Toledo bewahrt.

In einer Handschrift der Gesänge der h. Jungfrau aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek des Escorial befindlich, sind die Darstellungen nur schwarz umrissen und eintönig, ohne Schattenangaben, mit Farben ausgefüllt. Das Buch ist mit der Notiz versehen: *Canticas y miligros de S. Maria en lenguo portuguesa digo en galleja por el rey D. Alfonso el Sabio.* — Oefter ist Maria nur als eine auf dem Altar erhöhte Statue dargestellt, mit davor knieendem Volk. Bei der Taufe der Mauren stehen diese mit ganzem Körper im Taufbecken. Gold ist nur an den meist maurischen Gebäulichkeiten und an Nebensachen angewendet. Für das Costüm bieten die Miniaturen ein besonderes Interesse. Dieses ist auch der Fall bei den Aquarellen zu dem Buch des Schach- und Würfelspiels, welches im Jahre 1321 im Auftrage desselben Königs Don Alonso el Sabio verfasst worden ist und sich ebenfalls in der Bibliothek des Escorials befindet. Die breit behandelten Federzeichnungen sind leicht colorirt und sehr charakteristisch in ihrer Darstellungsweise; sie haben grosse Aehnlichkeit in der ganzen Art der Auffassung mit den, in einem grossartigen Styl gehaltenen Wandmalereien im Ehinger Hof zu Ulm, die gleichfalls noch dem 14. Jahrhundert anzugehören scheinen. In unserm Manuscript zeigt das Titelblatt des „*Libro del Acedrex*“ den König Alonso unter einer Halle sitzend und wie er einem Knaben im Schachspiel, einem Spiel für die höheren Stände, Unterricht ertheilt. Das zweite Blatt stellt einen maurischen Fürsten dar, der mit dem Meister des Schach- und Würfelspiels spricht. Im dritten Blatt wird uns die Fertigung von Schachfiguren veranschaulicht. Es folgen dann die Abbildungen und Beschreibungen verschiedener Schachzüge. Das vierte Blatt gehört zum „*Libro de los dados*“. Hier dictirt der König einem Schreiber die Regeln des Würfelspiels; rechts steht das gemeine Volk, dem dieses Spiel erlaubt ist. Es folgt dann noch das „*Libro de los tablos*“, Würfel- und Mühlenspiele für die Mittelklassen des Volkes. Dieses für die Sittengeschichte interessante Buch ist dadurch auch noch merkwürdig, dass es keine Anleitung zum Kartenspiel enthält, dieses also damals, 1321, in Spanien und auch wohl überhaupt in Europa noch nicht in Uebung war, wie Abbé Rive in seinen „*Etrennes aux Joueurs de Cartes*“ in Bezug auf ersteres Land es behauptet.

Das Pontificale in der Bibliothek der Kathedrale zu Sevilla, welches am 10. Mai 1390 im Auftrage des Don Juan, Bischofs von Calochorra zu schreiben angefangen wurde, erhielt erst später seine Vollendung und ist mit dem Wappen des 1473 gestorbenen Don Alonso Fonseca, Erzbischofs von Sevilla, versehen. Aus dem 15. Jahrhundert sind denn auch die Miniaturen, welche im Styl der französisch-niederländischen Schule des 14. Jahrhunderts ausgeführt sind, doch zeigen die Köpfe alle spanische Physiognomien. Der Ausdruck ist nicht immer glücklich; die Gewänder sind zwar weit, die Falten aber enge; die blauen oder rothen Gründe bedecken goldene Ornamente oder sind gold, roth und blau gewürfelt.

Die Bibliothek des Chors der Kathedrale zu Sevilla bewahrt viele Missale mit Miniaturen, die meistens dem 15. Jahrhundert angehören, aber auch solche bis zum 18. Jahrhundert sind vorhanden und geben so einen ziemlich vollständigen Ueberblick der Kunst der Miniaturmalerei im südlichen Spanien, weshalb

1) In der St. Gallener Bibliothek befindet sich noch ein anderer Codex unter No. 731 aus demselben Jahrhundert, der wohl von einem irischen Mönche gleichfalls in Spanien gefertigt worden zu sein scheint. Eine Federzeichnung zeigt hier einen Mann, wohl den Verfasser, unter einem Thor in Hufeisenform, was entschieden auf Spanien hindeutet. Seine Hände sind gross, seine Füsse dagegen winzig klein. Darunter steht: *Vandalcarius fecit.* Mone giebt auch hiervon in oben angeführter Stelle eine Abbildung.

ich hier ohne Unterbrechung dieselben in so weit beschreiben will, als mir dieselben zur Kenntniss gekommen, denn bei der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit des über diese Bibliothek gesetzten Geistlichen, meinen Wünschen entgegenzukommen, war er doch in Bezug auf die Miniaturen so wenig bewandert, dass er die grösste Mühe hatte, sie aufzufinden und dann meist ganz Unbedeutendes hervorzog.

Das älteste der Chorbücher mit Malereien, No. 13 bezeichnet, enthält nur Initialen und Ornamentverschlingungen, die aber deshalb merkwürdig sind, weil sie ganz im maurischen Geschmack, in blauer, rother und schwarzer Farbe auf weissem Grund ausgeführt wurden. Es ist dieses das einzige mir vorgekommene Beispiel, wo in einem Buche für kirchliche Zwecke ein rein maurischer Styl zur Anwendung kam, indem die spanische Geistlichkeit allen maurischen Sitten sehr abhold war; vielleicht fertigte sie ein zum Christenthum übergetretener maurischer Künstler.

Die Missale No. 29 und 66, aus dem Anfange des 15ten Jahrhunderts und sicher von Spaniern geschrieben, enthalten einige Miniaturen, die noch an die Schule des Giotto erinnern, namentlich die Gewänder.

Der Darstellungsweise der italienischen Schule aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts sehr ähnlich sind die Miniaturen in dem Missale (in der Bibliothek der Kathedrale), welches einst dem Cardinal Ximenes de Cisneros gehörte und mit C. B B. Tab. 146 No. 1 bezeichnet ist. Es enthält eine grosse und verschiedene kleine Miniaturen; erstere stellt die Kreuzigung Christi dar. Die Charaktere sind hier sehr sprechend, doch die Umrisse hart und von dunkeler Farbe. Die Einfassung besteht aus kleinen Würfeln und Blätterwerk von oft grellen Farben.

Die Missale No. 65 und 89 enthalten ebenfalls Miniaturen in dem italienischen Geschmack aus der Mitte des 15. Jahrhunderts; besonders schön ist das Blatt einer Verkündigung in dem letzteren; die Ränder jedoch haben, nach spanischer Weise, sehr grosses und massig gehaltenes Blätterwerk mit Früchten; die darin spielenden Kinder sind von schlechter Zeichnung. Im ersten Buch findet sich öfter unten im Rande das Bild der Giralda, dem Thurme der Kathedrale zu Sevilla, als Abzeichen oder Wappen der Kirche, meist von zwei Engeln gehalten.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt sich der Einfluss der Eyckischen Schule. So bei den Miniaturen in dem Missale des Cardinals Mendoza (gestorben 1495), die sehr sorgfältig behandelt sind. Die vier ersten Darstellungen sind klein, beziehen sich auf die Geschichte der Judith, des Samson, des David und des Salomon und sind mit gothischen Ornamenten, in Gold gemalt, umgeben. Das Hauptblatt stellt den Calvarienberg vor. Die Anordnung ist die gewöhnliche; Magdalena, in Goldbrokat gekleidet, umfasst das Kreuz, Longinus zu Pferde sticht in die Seite Christi. Unter dieser Darstellung befinden sich, wie in einer Predella, zwei kleine Abtheilungen mit dem Leichnam Christi, von den Seinen beweint, und die Grablegung. Die reiche gothisch-architektonische Einfassung, mit den Statuetten der Evangelisten, ist nach spanischer Art, höchst willkürlich in den Verzierungen, namentlich sind die Endigungen der Tabernakel von einer Bildung, wie sie nur in Spanien vorkommt. Die Köpfe der Weiber, öfter hübsch, haben einen entschieden spanischen Charakter. Der Faltenwurf erinnert an die der französischen Schule unter Eyckischem Einfluss. Drei weitere Miniaturen sind von geringem Meister; die siebente hat eine Einfassung mit Blumen, Insekten und Vögeln auf Goldgrund, wie es in der Eyckischen Schule üblich war, aber ohne Feinheit in der Zeichnung und der Färbung.

Das Missale No. 33 aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts enthält gleichfalls Miniaturen, in der Eyckisch-spanischen Weise behandelt, doch sind sie geringer als die vorhergehenden und der deutschen Weise verwandter. Der Engel, welcher dem Joachim erscheint, ist selbst dem Holzschnitt des Albrecht Dürer entnommen. Eyckischer und besser ist die Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Ihr Kleid ist ganz golden, denn Gold liebten überhaupt die Spanier des 15. und 16. Jahrhunderts, sowohl an Sculpturen, als in Malereien, in Massen anzubringen.

Vorzüglich schön in deutsch-spanischer Behandlungsweise des 16. Jahrhunderts sind die Miniaturen in dem Missale No. 51. Namentlich ist eine Verkündigung von sehr schöner Anordnung, die Bewegungen sind lebendig und wahr, die Köpfe fein, die Gewänder gut geworfen. Auch das Landschaftliche ist schön in spanischer Weise behandelt. Ebenso lassen die freudigen Knaben in den Arabesken auf Goldgrund schon einen Murillo verahnen, wie sich denn überhaupt des Künstlers spanische Gefühlsweise in der stark ausgesprochenen Empfindung, sowohl im Ausdruck der Köpfe, als in der ganzen Haltung der Figuren auf's deutlichste kundgiebt.

Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts verliert sich das deutsche Element und tritt dagegen wieder ein italienisches in der Richtung der Zuccari ein. Dieses zeigt sich besonders in dem schönen Blatte des Martyrthums zweier Heiligen mit reicher Arabeskenumgebung in dem Missale No. 85 und in einer Steinigung Stephani in dem No. 83.

Miniaturen aus dem 17. Jahrhundert, die auf der Höhe der Kunst in Sevilla unter Alonso Cano, Zurbaran und Murillo ständen, sind, wie es scheint, keine vorhanden, da auch Caen Bermudez unter den sechs Miniaturmalern jener Zeit nur zwei in Sevilla erwähnt, ohne sie besonders hervorzuheben. Ueberhaupt geht daraus hervor, dass damals die Miniaturmalerei in Spanien fast ausser Uebung kam.

Das Missale No. 9 aus dem 18. Jahrhundert enthält noch ziemlich sorgfältige Malereien, aber in der charakterlosen, süsslichen Art jener Zeit. Alle übrigen Chorbücher dieser Epoche, die ich in Sevilla zum Ueberdruss besichtigen musste, enthalten nur stümperhafte, wahrhaft scheussliche Sudeleien, die nur von dem tiefen Verfall der damaligen Kunst in Spanien ein trauriges Zeugniss geben.

Diesen Nachrichten über die Miniaturen in Sevilla könnte ich noch manche andere über solche beifügen, die ich in verschiedenen Bibliotheken Spaniens gesehen, sie würden jedoch keinen weiteren Aufschluss über die Hauptrichtungen der spanischen Malerei geben, daher denn das darüber Mitgetheilte hier genügen möge. Gewünscht hätte ich jedoch, die Meister der besprochenen Miniaturen angeben zu können, allein da an Ort und Stelle keine Auskunft darüber zu erlangen war, so kann hier nur auf das hingewiesen werden, was Caen Bermudez über die Miniaturmaler berichtet, welche für die Kathedralen zu Sevilla und Toledo, so wie im Escorial gearbeitet haben.

Von obiger vorgreifender Darstellung des Ganges der Malerei in Spanien, wie er sich aus der Betrachtung der Miniaturen ergiebt und die wir hier nicht unterbrechen wollten, wenden wir uns jetzt zu den grösseren Werken der spanischen Malerkunst.

Zu den ältesten Bildern in Spanien, deren Herkunft und Entstehungszeit aber schwer zu bestimmen sind, gehören sicher einige der hochverehrten Marienbilder, namentlich dasjenige in der Kathedrale zu Sevilla, welches, der Sage zufolge, selbst in der Moschee bis in das 13. Jahrhundert sich erhalten haben soll und auf wundervolle Weise dem h. Ferdinand zum Einzug in Sevilla verholfen habe. Es ist eine stehende Mutter Gottes auf Goldgrund, in weitem Gewand, das Christkind im Arme

haltend. Ueber ihr schweben zwei kleine Engel, mit einer Krone über ihrem Haupte. So viel ich bei der Dunkelheit in der Kirche zu beurtheilen im Stande war, schien es mir ein Werk des 13. Jahrhunderts und an die byzantinische Weise erinnernd, aber für jene Zeit breit behandelt. Von diesem Bilde trifft man öfter Nachbildungen; so eine gute in der Mezquita oder Kathedrale zu Cordova, welche dem 16. Jahrhundert angehört. Hier ist ihr Kleid weiss mit Gold ornirt; auch der Goldgrund ist gemustert. Sie hält eine Rose in der Linken, daher ihr Name: *„Señora de la rosa"*. — Aus welcher Zeit ursprünglich die *„Señora de Guadalupe"* ist, kann ich nicht bestimmen, da ich dieselbe nur durch häufig vorkommende Copieen kenne. Dieses Marienbild ist, was die Spanier eine *„Concepcion"*[1]) nennen. Eine vorzügliche Copie befindet sich in der Franziscanerkirche zu Cadix. — Ein Bild, wohl aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ist die *„Santa Maria de los remedios"* an der westlichen Rückwand der Choreinfassung in der Kathedrale zu Sevilla. Es ist indessen noch alterthümlich behandelt und auf gemusterten Goldgrund gemalt. Die sitzende Maria giebt dem nackten Christkind die Brust. Ihr blauer Mantel hat ein grosses Goldmuster. Hinter ihr steht ein Bischof und vorn kniet der Donatar, ein Geistlicher, in weissem Gewand. Der das Bild im Bogen einschliessende Rahmen ist reich mit Arabesken im italienischen Geschmack aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts verziert.

Reste einer kleinen Frescomalerei vom Jahre 1248 befinden sich im Grunde einer Grabnische in der alten Kathedrale zu Salamanca. Es sind nur schwarze Umrisse, mit eintönigen Farben ausgefüllt, ohne alle Schattenangabe, wie wir dergleichen aus jener Zeit auch bei uns in Deutschland antreffen. Ueber die Zeichnung und das Charakteristische dieser Wandmalerei liess sich nicht mehr urtheilen, da sie in zu beschädigtem Zustande ist.

Anerkannt spanische Malereien aus dem 14. Jahrhundert scheinen keine auf uns gekommen zu sein, denn die drei auf Leder oder Felle gemalten Deckenbilder in der Alhambra, die gegen das Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürften, sind augenfällig Werke eines italienischen Malers. Bekanntlich befinden sie sich in drei kleinen Kuppeln oder nischenförmigen ovalen Vertiefungen an den Decken von drei kleinen Gemächern, von etwa 18 Fuss Breite auf 10 Fuss Tiefe, welche an die *Sala de Justicia* angrenzen. Das mittlere stellt zehn sitzende maurische Fürsten oder Richter in etwas über halber Lebensgrösse dar. Das zweite eine Jagd; das dritte ein romanhaftes Liebesabentheuer, in welchem der Maure den Sieg über den christlichen Ritter davonträgt[2]). Die dunkeln Umrisse sind nur mit Farben, ohne Schattenangabe, ausgefüllt. Die Zeichnung entbehrt zwar noch eines genauen Studiums, ist indessen nicht ohne eine gewisse Beobachtung der Natur und Feinheit, selbst Eleganz und Schönheit in den Frauenköpfen, wie wir dieses nirgends bei den Spaniern antreffen. Auch die Architektur, die Bäume und Pflanzen sind ganz nach der italienischen Art jener Zeit behandelt. Ebenso ist die Färbung klar und heiter, nicht düster und ins Bräunliche gehend, wie die in den spanischen Malereien aus dem 15. Jahrhundert. Das

1) In Spanien wird unter diesem Namen die Darstellung verstanden, wie die h. Jungfrau, über dem Irdischen erhoben auf dem Monde stehend, die unbefleckte Empfängniss erhält, denn nach dem in Spanien herrschenden Dogma, welches besonders von den Franciscanern gegen die Dominicaner festgehalten worden ist, war Maria frei von aller Erbsünde.

2) Die besten Abbildungen davon befinden sich in dem Werk über die Alhambra von Owen Jones, jedoch ist der Stich etwas zu zierlich modern gehalten. Diejenigen bei Alex. Laborde, Murphy und v. Quandt geben vom Styl des Originals keinen richtigen Begriff.

Costüm entspricht ganz dem des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts, weshalb ich das Werk unter dem baulustigen Mahomed-Abul-Hagan, der 1379 den Thron von Granada bestiegen, gefertigt glaube, und um so mehr, als bekannt ist, dass er sich durch Erbauung zweier neuen Paläste und sonst sehr um die Verschönerung der Stadt verdient gemacht hat[1]).

Eines der ältesten Werke spanischer Malerei des 15. Jahrhunderts dürften jene 55 kleinen Tafeln sein, welche zu elf in fünf übereinander stehenden Reihen die Chornische der alten Kathedrale zu Salamanca ausfüllen; der obere Bogen der Nische enthält jedoch eine Frescomalerei derselben Zeit, das Jüngste Gericht darstellend. Hier tritt Christus in stark bewegter Stellung hervor und ist nur leicht mit flatterndem Gewand um die Hüften bedeckt. Maria und Johannes befinden sich zu seinen Seiten, dabei posaunende Engel; unten die auferstehenden Seligen und Verdammten. Diese Malerei, von tüchtiger Behandlung, hat sich noch sehr gut erhalten. Im Allgemeinen entspricht sie der italienischen Richtung aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aus derselben Zeit, aber wohl von einem anderen Meister, sind die kleinen Temperamalereien auf Goldgrund, von denen jedes mit einem weissen, mit Gold gehöhten, gothischen Holzrahmen umgeben ist. Sie bilden einen Cyklus aus dem Leben der Maria und Christi und schliessen mit den Darstellungen der Ausgiessung des heiligen Geistes und der Krönung Mariä. Unten befinden sich noch kleine, verzierte Medaillons mit halben Figuren der Propheten[2]). Die Behandlung erinnert eines Theils an die der Florentiner Schule zur Zeit des Fra Angelico da Fiesole, anderen Theils erweist sie sich als eine spanische Arbeit, da die Ausführung etwas Derbes hat, die Umrisse dunkel und hart sind und die Färbung jenen, den Spaniern eigenthümlichen, bräunlichen Ton hat. Bei der Taufe im Jordan sind die Männer von maurischer, schwärzlicher Carnation, während Christus eine weissliche Fleischfarbe hat. Die Weiber des Volkes haben spanisches Costüm. Alle diese Eigenthümlichkeiten, verbunden mit der häufigen Anwendung von Gold in den Gewändern und Beiwerken, sprechen dafür, dass wir hier das Werk eines spanischen Meisters vor uns haben. Derselbe darf selbst zu den ausgezeichneten seiner Zeit gerechnet werden, da die Compositionen von guter Anordnung sind, die Motive reich und lebendig, der Ausdruck der Köpfe sprechend und mannigfaltig. Die Gewandung, in weichen Falten, ist, wenn auch hart schwarz umrissen, doch breit und wohl verstanden. (Fortsetzung folgt.)

Der Meister E S vom Jahre 1466 höchst wahrscheinlich ein Münchener, Namens Erhard Schön.

(Sendschreiben an Herrn Rudolph Weigel in Leipzig.)

Nach der Spur des berühmten Anonymus E S wurde schon in aller Herren Länder gesucht, aber es war bisher vergebene Mühe. Wenn nicht ein Niederdeutscher von Geburt, sollte er

1) Dr. Kugler spricht in diesen Blättern von 1852 S. 118 die Ansicht aus, dass diese Malereien von einem spanischen Maler im 15. Jahrhundert, unter Jussuf, gemalt zu sein schienen. Er urtheilt aber nur nach Zeichnungen von Gerhardt, der indessen viel mehr meiner Ansicht zu sein scheint. Jedenfalls glaube ich, dass er vor den Originalen und bei Kenntniss der altspanischen Kunst eine andere als die ausgesprochene Ansicht gewinnen würde.

2) Hier ist noch zu bemerken, dass zwei der ursprünglichen Tafeln durch andere, mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte, ersetzt worden sind. Sie gehören der Eyckischen Schule an und sind höchst wahrscheinlich von Fernando Gallegos, der aus Salamanca gebürtig war.

doch wenigstens in der Schule des Jan van Eyck sich gebildet haben, wie der alte Herlein und Martin Schön, welche aber eben so wenig direkte Schüler des Meisters Jan gewesen sein konnten, als Erhardus Schön, oder wenn man lieber will, der Meister E S. Zu ihrer Zeit, und vielleicht in weitester Ausdehnung durch sie, war die Kunstrichtung des Jan van Eyck am Rhein, in Franken und in Schwaben bereits verbreitet. Der Meister E S, falls er der Münchner **Erhard Schön** ist, hatte daher in Süddeutschland von zweiter Hand empfangen, wusste aber nicht durchhin das anvertraute Gut in seiner Reinheit zu bewahren. Daher kommt vielleicht die Ungleichheit, welche in den ihm zugeschriebenen Blättern herrscht, so dass man von jeher verschiedene Hände vermuthete. Ein Theil dieser bezeichneten oder ausgezeichneten Blätter kommt sicher auf Rechnung seiner Schule oder gleichzeitiger Münchner Meister, von deren Dasein man früher keine Kunde hatte. Die Kunstgeschichte schweigt von dem bedeutenden Kunststreben, welches im 15. Jahrhundert, besonders unter den Herzogen Siegmund und Albert IV, in München herrschte. Von einer Münchner Schule wurde aber nie gesprochen, nur eine Schule von Landshut hatte man improvisirt, ohne zu bedenken, dass die Meister, welche dieselbe bilden sollten, fast alle in München gelebt haben. Leider gingen bei der nach 1480 erfolgten Demolirung der alten Frauenkirche, bei der gegen Ende des 16. Jahrhunderts begonnenen Modernisirung der jetzigen Metropole und bei der Aufhebung der Klöster 1801 und 1802 viele alte Sculpturen und Gemälde zu Grunde oder wurden verschleppt und als Werke unbekannter Meister nach allen Winden zerstreut. Ein Theil der geretteten Kunstschätze ist jedoch noch in der k. Galerie zu Schleissheim auf- und zurückgestellt. Ich werde bei Gelegenheit eine kurze Geschichte der Kunst in München im 15. Jahrhundert bis gegen 1550 schreiben, da mir alte Documente zu Händen gekommen sind, welche man längst verloren geglaubt hatte. Aus den Originalpapieren der St. Lukaszunft in München, dann aus alten Akten des k. Reichsarchivs-Conservatoriums und aus anderen Urkunden habe ich in meinem „Neuen allgemeinen Künstler-Lexicon" eine bedeutende Anzahl vergessener bayerischer Künstler in die Geschichte eingeführt, nur standen mir erst im Verlaufe des Druckes die alten Zunftpapiere zu Gebote, so dass ich nur einen Theil benutzen konnte. In Brulliot's *Dict. des monogrammes* sind ziemlich viele als unbekannt aufgeführt.

Durch das Studium dieser kunstgeschichtlichen Quellen kam ich auch auf die alten Kupferstecher des 15. Jahrhunderts, an deren Spitze nach meiner unmaassgeblichen Meinung der Meister E S steht. Er gehört der Klasse der Goldschmiede an, so wie im Allgemeinen die Kunst des Kupferstiches von diesen ausgeht. Unser Meister war aber auch Maler und Zeichner, wie viele seiner Kunstgenossen, da im 15. Jahrhundert die Kunstzweige nicht so geschieden waren, wie dies später eintrat. Ich fand seiner in den genannten Archivalien von 1460—1501 erwähnt, gewöhnlich unter dem Namen *Magister Erhardus*, zuweilen mit dem Beisatze *Aurifex* oder *Aurifex et Sculptor*. In dem fragmentarischen Notizenbuche eines Klosters, wahrscheinlich in München, welches, nach den wenigen erhaltenen Blättern zu urtheilen, von 1456 ab Einschreibungen enthält, fand ich den M. Erhardus *Aurifex et Sculptor* als Verfertiger einer *Tabula Sanctae Trinitatis* bezeichnet, welche nicht bemalt sein konnte, da der Urheber Goldschmied und Stecher genannt wird. Hinsichtlich dieses Werkes schwebt mir die von Dibdin, Bibliogr. Tour. III. 277. erwähnte alterthümliche Darstellung der Dreieinigkeit vor. Dibdin fand das Blatt zu München an dem vorderen Deckel eines Buches eingeklebt, mit der Beischrift: *Frater conradus Damberger de zeytt 1462.* Eine ähnliche Darstellung ist über dem Eingange der von Herzog Siegmund erbauten Kirche in Plutenburg, wo aber das Symbol des h. Geistes nicht auf der Achsel des Heilandes zu sehen ist, sondern über dem ewigen Vater schwebt. Der Maler ist Hans von Olmdorf, welcher demnach noch 1488 an dem alten Typus festhielt. Das von Dibdin aufgefundene Buch stammt wahrscheinlich aus einem Kloster in München, vielleicht aus demjenigen, für welches die *Tabula S. Trinitatis* bestimmt war. Das von Dibdin erwähnte Werk ist indessen ohne Bezeichnung, man schreibt es aber dem Meister E S zu, welcher in anderen Blättern eine viel grössere Sicherheit verräth, so dass der Stich in die frühere Zeit des Künstlers gehören müsste. Ferner kam mir ein Abdruck des kleinen Blattes No. 71 mit St. Philipp und Jakobus in einer gothischen Nische zu Gesicht, auf welchem der Buchstabe E mit der Jahrzahl 1467 steht. Auf diesem Exemplare stand in dem sechs Linien breiten Unterrande in alter Schrift: M. Erhardus A. S. Den Namen Erhardus Aurifex Sculpt. cel^{s} in alten Charakteren fand ich auch auf einem Blatte, welches die Bavaria vorstellt, oder wenn man lieber will, eine weibliche Figur in faltenreichem Gewande, mit der Standarte und dem Wappen des Herzogs Siegmund von Bayern. Im k. Kupferstich-Cabinet zu München liegt ein Abdruck dieser Darstellung im Portefeuille des Meisters E S. In der Zeichnung erinnert das Blatt an die Kunstweise des Hofmalers Hans von Olmdorf. Die erwähnten Blätter mit den Schriften im Rande erwarb der verstorbene F. X. Steger mit einer Folge von zwölf Aposteln und einigen alten Zeichnungen bayrischer Künstler in einem Bürgerhause zu München, welches in früher Zeit Goldschmiede zählte. Das Blatt mit den Aposteln und jenes der Standartenträgerin wanderte, des Unterrandes beraubt, um Egalität zu erzielen, angeblich nach dem fernen Norden.

Von grösserer Wichtigkeit ist aber die Angabe eines urkundlichen Fragmentes oder eines Blattes aus einem sehr alten Notizenbuche, welches vielleicht aus dem Archive der alten Frauenkirche zu München stammt, wenn nicht nirgend ein geistlicher Kunstfreund dasselbe angelegt hat. Auf diesem Blatte ohne Datum steht neben dem Nachweise über kirchliche Emolumente: *Erhardus Schoen*[1] *Aurifex Pictor qui fecit Crucif^{m} Capellae Tulbec^{is} etc.*, damit bricht der Text ab und das folgende Blatt ist verloren. Die Familie **Tulbeck** in München hatte in der alten Frauenkirche eine eigene Capelle, deren Stiftung auch in die neue Kirche überging. Die erwähnte Kreuzigung Christi, ein ziemlich grosses Bild auf Goldgrund, befindet sich noch in der Metropolitankirche und trägt die bekannten Buchstaben E S, aber schief gezogen, da sie auf dem Fähnchen eines Soldaten stehen. Das Gemälde ist ohne Jahrzahl, man kann aber die Entstehung um 1475 setzen. Damals lebte der resignirte Bischof Johann Tulbeck von Freising in München und starb daselbst 1476. Er liess vielleicht das Bild der Kreuzigung Christi malen, welches aber in der jetzigen Capelle der Tulbeck'schen Stiftung keine Stelle finden konnte, da der Raum beengt ist. Wenn man indessen annehmen will, dass deswegen die grosse Kreuzigung nicht aus der alten Capelle stamme, weil sie jetzt in einer anderen Capelle angebracht ist, so mag es geschehen und ein kleineres Gemälde vermuthet werden, was ich nicht glaube. Die Buchstaben E S passen aber auf den sogenannten Meister E S von 1465 und auf unsern Erhardus Schön. Unter diesem Namen kommt der *Aurifex Pictor* auch in den Zunftzetteln vor, in welchen aber meistens M. Erhardus geradeweg zu lesen ist. Er steht 1486 an der Spitze seiner Kunstgenossen und es ist sogar möglich, dass er noch 1501 am Leben

---

1) Oben zwischen den Buchstaben o und n schlängelt sich von g her ein Strich, so dass wohl sicher Schoen zu lesen ist.

war, denn in einem Ladzettel von diesem Jahre erscheint noch ein M. Erhardus als Senior. Damals lebte aber auch ein Maler Erhard Oelgast, der Stammvater einer Künstlerfamilie, welche noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Maler zählte. Ferner hatte der alte Erhard Schön einen gleichnamigen Sohn, welcher Goldschmied und sicher auch Kupferstecher war. Das Monogramm auf den Blättern, welche dem Meister E S zugeschrieben werden, ist in der Form verschieden, und da sich auch in der Auffassung und Behandlung verschiedene Hände erkennen lassen, so möchte es nicht zu gewagt erscheinen, wenn man dem jüngeren Erhard Schön, welcher mit dem Nürnberger nicht zu verwechseln ist, einen Theil einräumen wollte.

Diese beiden Meister waren aber damals nicht die einzigen Kupferstecher in München. Mathes Zwikopf war ein Zeitgenosse des alten Erhard, so wie Hans von Windsheim, Wolf Hammer u. A. Ersterer geht gewöhnlich unter dem Namen Martin oder Mathias Zagel oder Zasinger, der zweite ist der Monogrammist HW bei Brulliot II. 1268, und der dritte WH Brulliot II. 2922. Neben diesen Meistern erscheint dann noch ein anderer Künstler, jener J bei Brulliot App. II. 146. Dies ist der Maler Johannes Jan, welcher in den alten Zunftpapieren auch unter dem Namen Meister Jan vorkommt. Er hat das Liebespaar von M. Zasinger 1502 copirt und es wahrscheinlich nicht dabei bewenden lassen, da die Copie viel Uebung verräth, obgleich das Blatt jenen des Meisters E S nicht gleichkommt. Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass für ihn unter den zweifelhaften Blättern des Israel von Meckenen eine Auswahl getroffen werden könnte, da der Künstler längere Zeit in den Niederlanden gelebt haben dürfte, so dass er vermuthlich der Meister Johannes Hollandicus ist, welchen ich in einem Zunftzettel von 1479 eingetragen fand. Später kommt dieser Name nicht mehr vor, sondern nur ein Meister Jan, welcher auch einmal Johann von München genannt wird. Nach einer alten Zeichnung zu urtheilen, auf welcher die Buchstaben JVM stehen, scheint er selbst sich als Johann von München gezeichnet zu haben. Die Buchstaben JVM tragen auch Blätter, welche dem Israel von Meckenen zugeschrieben werden, aber in der Form von jenen Buchstaben, deren sich Israel gewöhnlich bedient hat, abweichen. Mit dem Maler Johann de (von) Muenic, welcher 1450 als Geselle in Brügge lebte, wird er kaum Eine Person sein, da der Meister Jan von München ein sehr hohes Alter erreicht haben müsste. Er war 1501 mit Erhard der zweit Aelteste und kommt noch 1511 vor, wo in diesem Jahre sein jüngerer Jan eingezünftet wurde.

Näheres über diese und viele andere alte Meister gebe ich in meinem Werke über die Monogrammisten, welches mich gegenwärtig beschäftigt. Es wird das erste und reichste Supplement zu meinem Allgemeinen Künstler-Lexicon, da mir im Verlaufe der langwierigen Arbeit Quellen zugängig wurden, welche auch hinsichtlich der Monogrammisten reiche Ausbeute geben. Auch habe ich mich von Seite der Herren Insp. Passavant, J. A. Börner, R. Brulliot, E. Harzen etc. der interessantesten Beiträge zu erfreuen. Ich stelle daher auch an andere hochverehrliche Kunstfreunde die Bitte, mich bei diesem Unternehmen gütigst zu unterstützen, da durch vereinigte Kräfte ein nur um so erfreulicheres Ziel erreicht werden kann. Sehr erwünscht sind auch die Monogramme der modernen Künstler, welche in der Zeit gesammelt werden müssen, damit die Träger derselben nicht wie so viele andere, besonders alte Meister nach Decennien schon zu den Unbekannten gehören.

München. **Dr. G. K. Nagler.**

Kupferstichwerk.

The Caryatides from the „Stanza dell' Eliodoro" in the vatican, designed by Raffaelle d'Urbino. Engraved and edited by Lewis Gruner. London 1852.

Es war ein sehr glücklicher Gedanke, die schönen Karyatiden Rafaels aus der Stanze des Heliodor nach guten Zeichnungen zu vervielfältigen, da bis jetzt in der That etwas Genügendes und Vollständiges der Art kaum existirte, und das vorhandene Gute sehr geringe Verbreitung erfahren hat. Dennoch sind diese statuarischen Figuren von einer so hohen Schönheit, dass es zu verwundern ist, dass man sie nicht schon lange, zu einer zweckmässigen Ausgabe vereint, in den Werkstätten der Bildhauer und Maler vorfindet, die so gern einzelne Offenbarungen des Genies, wenn auch oft nur in fragmentarischem Zustande, um sich stellen oder aufhängen.

Die Zeichnungen wurden sehr getreu und sauber von dem Maler Nicolo Consoni in Rom ausgeführt, der sich mit Erfolg in das Wesen und die Linienführung des grossen Urbinaten hineinstudirt hat. Fünf Platten stach dann der Professor Anton Krüger in Dresden, die übrigen 10 der Herausgeber Ludwig Gruner. Beide Künstler haben ihren Stichel mit Kraft, Sicherheit und Decenz geführt und so lässt der Stich in Bezug auf Klarheit und Reinheit nichts zu wünschen übrig.

Eine Uebersichtstafel zeigt die Art und Weise der Anordnung der Fresken in der Stanze des Heliodor, namentlich in Bezug auf diese bekanntlich statuengleich als Träger des Gesimses unter den Bildern gemalten allegorischen Figuren, die auf Religion, Gesetz, Frieden, Schutz, Adel, Handel, Seewesen, Schifffahrt, Ueberfluss, Viehzucht, Ackerbau und Weinlese gedeutet werden. Der Kopf der einen Figur, welche durch eine unter Sixtus V durchgebrochene Thür zerstört wurde, findet sich auf dem Titelblatt als Vignette.

Unser Landsmann H. W. Schulz in Dresden hat einen kurzen erklärenden Text zu dem Werke in englischer Sprache geschrieben. Wir zweifeln nicht, dass zugleich eine Ausgabe mit deutschem Texte existirt und empfehlen das sehr verdienstliche Werk mit Fug und Recht den Künstlern angelegentlich.

F. E.

Holzschnitte.

„Der Tod als Freund." „Der Tod als Erwürger" (erstes Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831). Zwei Holzschnitte, gezeichnet von Alfred Rethel, in Holz geschnitten von Jungtow und Steinbrecher. Fol. 20 Sgr. und 15 Sgr. Beide Blätter zusammen 1 Thlr. Düsseldorf, Ed. Schulte (Buddeus'sche Sortim.-Buchh.).

Wir schauen mit Bewunderung und Ehrfurcht auf die angegelbten Blätter der alten Formschneidemeister; — welch' einen Geist haben sie in die Köpfe hineinzulegen gewusst, welche Linien hat ihre Hand zu reissen verstanden, gross, einfach, schlagend; allein wenn wir dann auf die Schöpfungen unserer Tage sehen, welche ganze Wälder von Buchs verbrauchen und in der Presse die Hälfte der Druckerschwärze für die gelbe Holzfläche in Anspruch nehmen und sie dem Bleigeschoss der Buchstaben entziehen — so müssen wir bekennen: unsere Leute verstehen's doch auch, wir brauchen ihnen ungehörige Linien nicht zu verzeihen, weil sie tüchtige Zeichner sind und nicht vergeblich studirt haben.

Vor einigen Jahren hatte Alfred Rethel seinen Todtentanz aus dem Jahre 1848 mit Robert Reinicks Text in die Welt

geschickt. Wie ein echter Tod drang er überall hin und man konnte der genialen und grossartig einfachen Conception und Ausführung seine höchste Bewunderung nicht versagen. Es war überhaupt eine Zeit der Todtentänze; der geheime Reiz dieses grossen ernsten Stoffes hatte manches Künstlergemüth angezogen und Kaulbach hält, wie wir wissen, noch mit einem ganzen Cyklus von Compositionen der Art hinter dem Berge. Rethel's Compositionen standen allen übrigen, damals erschienenen, voran. Seine sechs Bilder hatten eine bestimmte politische Tendenz. Unendlich reich aber, wie dieses Thema ist, hat er in den obengenannten beiden Blättern andere Motive zur Geltung gebracht. Wir wissen nicht, ob sie die Vorläufer von einer Reihenfolge von Todtentanz-Bildern sind, unter sich haben sie aber einen Zusammenhang dadurch, das sie gegensätzlich hier das sanfte und stille Verscheiden eines lebensmüden und lebensverbrauchten Alten, dort das plötzliche unvorbereitete Ende der Jugendlichen darstellen inmitten dem vollschlagenden Pulse des aufgeregtesten und heitersten Lebens.

„Der Tod als Pilger“ ist ein friedenvolles, hochpoetisches Bild. Der Schauplatz ist die Glockenstube eines Thürmers. Durch das offene Bogenfenster sieht man in eine weite Abendlandschaft hinaus. Die Sonne geht eben zur Rüste. Nicht weit vom Fenster, in dem ledergepolsterten Lehnstuhl, sitzt der alte Wächter, der da oben so einsam gewacht hat und da nun ruhig eingeschlummert ist, die welken Hände im Schooss, wie zum Gebet gefaltet. Er hat im Evangelium gelesen, das neben ihm auf dem Tische liegt, der auch das einfache Abendbrod trägt. Der Tod ist in Gestalt eines Pilgers hereingekommen. Hut, Wanderstab und Palmenzweige hat er abgelegt und ist zum Glockenstrang getreten, um das Sterbeglöcklein für den zu läuten, der es oft für Andere gerührt hat. — Durch die ganze Darstellung geht eine wunderbar harmonische, rührende Stimmung, kleine aber höchst glückliche Motive lauschen, wie jenes Vögelchen auf dem Fensterbrette — selbst ein solches — überall hervor; der Schauplatz, die Glockenstube, ist überaus charakteristisch und real wiedergegeben, so dass sich Nichts sagen liesse, was dieser vortrefflichen Composition mangeln sollte. Dabei ist der Vortrag in einfach derber, schlichter und breiter Weise gehalten, wie sie mit Recht unsere heutigen Künstler wieder zu kultiviren beginnen, und wie sie so angenehm an die alten Meister gemahnt.

Das andere Bild zeigt den Tod auf dem Maskenballe. Hier ist der Künstler mit nur einem Opfer nicht ausgekommen. Hier wird gemäht. Mir geht eine alte Ballade durch den Kopf, in der von einem Mädchen erzählt wird, das sich lieber todt tanzt, eh' es mit dem mahnenden Bruder nach Hause geht, weil dann sein Schatz mit einer Andern tanzen würde. Aber dergleichen wollte hier der Künstler nicht; es kam ihm nicht sowohl darauf an, einen Tänzer von jenem alten berühmten Tanzmeister, so zu sagen, auf frischer That ertappen zu lassen, als — im Gegensatz zu dem ersten Bilde — die Jugend im Taumel der Lust unvorbereitet und unerwartet, man möchte sagen, unmotivirt abrufen zu lassen. Im Grunde kommt der Tod niemals unmotivirt, wir wollen nur seine Motive nimmer recht gelten lassen. Hätte also der Künstler irgend ein junges Blut mitten in der heitersten Lust vom Knochenmann ergreifen lassen, wir würden nicht viel nach dem Warum dabei zu fragen haben. Aber es hat allerdings eine schauervollere Wirkung, wenn er plötzlich seine Sense in den schimmernden Ballsaal hineinstreckt und statt der Aehren ganze Garben schneidet. Darum hat der Künstler das Factum benutzt, dass die Cholera in Paris zuerst auf einem Faschingsball ihre tödtliche Geissel geschwungen hat. Da steht er in der Mitte des Saales unter dem grossen Kronenleuchter im langen Domino und fiedelt. Seine abgebundene schwarze Maske mit den leeren Augen hängt am Arme. Seine Geige ist ein Menschenknochen und sein Fiedelbogen, den er mit einer dämonischen Grazie bewegt, ist auch ein langer dünner Menschenknochen. Die Knochenbeine, deren Fuss ein bebänderter Tanzschuh bekleidet, machen einen zierlichen Tanzschritt. Rings umher liegen die umgefallenen Masken, vor allem Arlequin und Columbine.

Der Tanzsaal, lustig schimmernd,
Der wird zum Lazareth,
Von jedem Munde wimmernd
Ein Todesseufzer geht.
Die Lichter weh'n, wer bläs't daran,
Das sind die Seelen, die fliegen von dann',

wie der Dichter sagt. — Von der Musiktribüne entweicht mit Entsetzen die überflüssig gewordene Musikbande. Im Hintergrunde sitzt eine magere, dunkle Asiatin mit weissem Burnus angethan, eine Geissel in den Händen, die Gestalt der Pest. — Diese doppelte Verkörperung des Todes hat etwas Störendes, Unlogisches. Man meint, der Tod selber hätte sich in ihr Costüm werfen sollen, anstatt sie als Begleiterin mitzubringen. — Sprechende, wirksame Motive, worin Rethel Meister ist, finden sich auch hier. Z. B. jene herabgeglittene lachende Maske des Harlekin, hinter welcher das schmerzverzogene Choleragesicht hervorkommt und Aehnliches.

Beide Blätter haben in ihrer ernsten Poesie, in Composition und Ausführung etwas von Balladen im Volkston, ein Gebiet, welches anzubauen sowohl Rethel durchaus das Talent, als die vortreffliche Holzschneideanstalt die Mittel der Ausführung hat. Die grosse Wohlfeilheit unterstützt eine weite und verdiente Verbreitung. Möchte der Künstler aus Italien, wohin er aus Gesundheitsrücksichten gegangen, rüstige Kraft und Lust zum Weiterschaffen mit zurückbringen. **F. E.**

Zeitung.

Ɛ Berlin. In der südlichen Kuppel des neuen Museums werden drei grössere historische Fresken stereochromatisch ausgeführt werden. Und zwar wird dort 1. Der Karton von Kaulbach: „Karl der Grosse und Wittekind“, den wir unsern Lesern Jahrg. I. S. 15 und 51 ausführlicher beschrieben haben, durch den Maler Graeff in Farbe übersetzt werden. Sodann ist 2. Prof. Julius Schrader beschäftigt, „Die Einweihung der Sophienkirche zu Constantinopel durch Kaiser Justinian“ zu komponiren. Wir sahen die Oelskizze. Links erheben sich die kranzumwundenen Säulen des glänzenden Portals der Kirche. Der Priester steht davor und erhebt eben den Weihkolben. Ihm gegenüber der Thron des Kaisers, welcher Letztere sich erhoben hat und an den sich der Sohn anlehnt. Rings umher die Würdenträger des Reiches, die Geistlichkeit, Volk in malerischer, schöngeordneter Gruppirung. Den Umstand, dass es hier die Weihung gerade dieser Kirche gilt, hat der Künstler sehr geschickt und ungezwungen durch das Motiv angedeutet, dass so eben der auf Händen getragene, bekränzte Baumeister Anthemius von Tralles auf dem Platz der Weihe anlangt, während das altbekannte Modell der Kirche vor ihm hergetragen und eben an den Boden niedergelassen wird. 3. Das dritte Bild ist im Gegenstande noch unbestimmt. Hr. Stilke wird es ausführen.

Die von Prof. Drake für London ausgeführte kolossale Vase mit dem herumgelegten Relief von dem Königsdenkmal im Thiergarten in etwas kleinerem Maassstabe ist so eben vollendet worden und stellt sich als ein Meisterstück geschmackvoller und edler Formen dar. Drake ist von London aus ersucht worden, bei der Aufstellung seines schönen Werkes persönlich gegenwärtig zu sein.

Franz Kugler giebt eine Reihe von Liederheften heraus, von denen bereits zwei erschienen sind, welche theils höchst ansprechende Kompositionen fremder Lieder von ihm, theils Lieder von ihm zu Volksmelodien enthalten. Was den schön ausgestatteten (bei Ebner und

Seubert in Stuttgart erschienenen) Heften noch eine besondere Zierde verleiht, sind beigegebene Dichterportraits, von Kugler eigenhändig radirt und zwar nach eignen Zeichnungen, nach dem Leben, von denen er ein reiches Album zusammengetragen hat. Seine kunstfertige Hand hat auch eine Sammlung kleinerer Schriften von ihm mit mehr als 200 Illustrationen versehen. Es wird dieses schon im Drucke befindliche Werk demnächst in dem oben erwähnten Verlage erscheinen.

Herm. Heidel hat eine sehr gelungene Portraitbüste von Lachmann fast vollendet.

Berlin. In der Sitzung des Akademischen Senats vom 12. Feb. wurden die Verleihungen von goldenen Medaillen durch S. M. den König für ausgezeichnete Werke auf der vorigjährigen grossen Kunstausstellung bekannt gemacht. Den anwesenden Meistern wurde jenes Zeichen der Ehre in der Versammlung überreicht.

Danach empfingen:

I. Die grosse goldene Medaille für Kunst: 1. Der Geschichtsmaler Julius Schrader, Professor in Berlin. 2. Der Geschichtsmaler Karl Leutze aus Washington, gegenwärtig in Düsseldorf. 3. Der Geschichts- und Genremaler Karl Kolbe, Professor in Berlin. 4. Der Kupferstecher Eduard Mandel, Professor in Berlin.

II. Die kleine goldene Medaille für Kunst empfingen: 1. Der Geschichtsmaler Adolph Wiehmann in Dresden. 2. Der Genremaler Ludwig Knaus in Düsseldorf. 3. Der Genremaler Karl Becker in Berlin. 4. Der Landschaftsmaler Graf Eduard v. Kalckreuth in Düsseldorf. 5. Der Architekturmaler Karl Graeb, Hofmaler in Berlin. 6. Der Landschaftsmaler Hans Gude aus Norwegen, in Düsseldorf. 7. Der Landschaftsmaler A. Leu in Düsseldorf. 8. Der Bildhauer Julius Franz in Berlin.

Stuttgart. In Berg bei Stuttgart wird durch die Munificenz des Königs eine neue gothische Kirche nach einem Plane des Hofbaumeisters Gaab an einem ungemein malerischen Punkte erstehen. (Europa.)

• **Wien.** Sie werden sich nicht wundern, wenn ich Ihnen nur selten von den Leistungen unserer Maler schreibe. Ich habe mir vorgenommen, Ihnen einen ausführlicheren Bericht über hiesige Kunstleistungen zu senden, wenn ein geeigneter Augenblick dazu kommt. Gegenwärtig, wo es keine grösseren Ausstellungen giebt (und doch wären diese so wünschenswerth) und in der permanenten Ausstellung nur sehr Vereinzeltes vorgeführt wird, ist es sehr schwer, die Leistungskraft der hiesigen Künstler gehörig zu würdigen. Diesmal erlaube ich mir, auf eine hervorragende Leistung Amerling's im Portraitfache hinzuweisen, die zu der besten in diesem Fache gehört; es ist dies das in Lebensgrösse ausgeführte Portrait des hiesigen Bürgermeisters C. Ritter von Seiller, bestimmt, im Saale des Gemeinderathes aufgehängt zu werden. Die Schwierigkeiten, welche das moderne Kostüm, der schwarze Frack, darbieten, sind mit grossem Geschicke überwunden; in der Auffassung herrscht eine ungewöhnliche Noblesse, und die malerische Durchführung, insbesondere was den Kopf und das Kostüm betrifft, zeigt jene Feinheit der Empfindung und jene Sicherheit des Vortrages, die Amerling ohne allen Zweifel mit den ersten lebenden Portraitmalern Deutschlands auf gleicher Linie stellt. Seit fast zwei Jahrzehnden geniesst hier Amerling unangefochten den Ruf des ersten hiesigen Portraitmalers. Schade, dass so selten Gemälde von seiner Hand zur Ausstellung kommen.

Kunstvereine.

Verzeichniss der von den Vereinen des **Norddeutschen** Cyclus im Jahre 1852 angekauften Bilder.

(NB. die von Privatpersonen gekauften sind nicht mitgezählt.)

Bremen.

O. Achenbach, Verwilderter Park. W. Baade, Fjord, Partie in Norwegen. F. Bossuet, Thor der maurischen Festung Alcala mit einer Gruppe Schmuggler. J. Duntze, Alpenlandschaft aus Graubündten. Eberle, Ruhende Schafe mit einem Hirtenknaben. Genisson, Chor der Collegialkirche in Lierre. Groos, Grossvater und Enkel. G. Haeselich, Dorfpartie, Mittag. Hengsbach, Morgenlandschaft. Hübner, Magdalena. Hulk, Bewegtes Wasser. Hulk, Seestück. Köster, Landschaft. Lapito, Ansicht des Castell Gandolfo. Leickert, Sommerlandschaft. Leu, Norwegische Landschaft. Linnig, Ansicht auf Tholen in Seeland. Meyerheim, Genrebild. Munter, Landschaft. Portmann, Schweizerlandschaft. Rustige, Landschaft. Seiffert, Ansicht von Capri. Strack, Rosenbouquet. Waite, Abendlandschaft aus der Gegend von Bremen. Weber, Niederländische Landschaft. Wischebrinck, Der Genesende. Wyngaerdt, Landschaft im Sturm.

19 von deutschen Künstlern, 7 von niederländischen Künstlern und 1 von französischem Künstler.

Hamburg.

C. Adloff, Landungsplatz in Dordrecht. J. W. Bottomley, O, Hans, nicht necken! W. Cordes, Kajütsjunge. Erich, Auswandererfamilie. Genisson, Innere Ansicht der Kirche St. Gommaire in Lierre. L. Herrmann, Holländische Canalansicht im Winter. H. Kauffmann, Kühe auf der Anhöhe. W. Klein, Das Wiesenthal. A. Lüttmann, Landschaft, Motiv an der Ruhr. Petzl, Partie aus dem ehemal. gräfl. Preysingschen Palais in München. Ruths, Morgenlandschaft. J. Ruyten, Winterhafen von Dordrecht. E. Seydel, Ein alter Junggeselle. O. Speckter, Der verendende Hirsch.

12 von deutschen Künstlern und 2 von niederländischen Künstlern.

Ausserdem Camphausen, Puritaner auf der Morgenwacht (für die städtische Galerie).

Lübeck.

H. Erich, Der Kurschmidt. J. Fay, Italiener am Brunnen. Le Hon, Strand bei eintretend. Ebbe. H. Kauffmann, Die Fähre. P. Kiers, Obsthändlerin mit zwei Kindern. H. Liffers, Rast vor einer Bauernschenke bei Antwerpen. C. F. A. Lorentzen, Gegend bei Reinbeck. J. E. Max, Ansicht von Dordrecht. Minjon, Motiv aus Commern an der Mosel. Pulian, Die Kirche in Assmannshausen. W. Riefstahl, Landschaft, Motiv aus Mecklenburg. M. Schmidt, Küste von Kleinasien. Steffan, Herbstmorgen im Haslithal. Steuerwaldt, Architekturbild, Motiv aus dem Dom zu Halberstadt. S. Verveer, Altes Gebäude am Wasser, Sommerlandschaft. Wagner-Deines, Winterlandschaft. R. Zimmermann, Winterlandschaft. C. Metz, Das Wetterhorn. Everaert, Brunnen zu Subiaco.

12 von deutschen Künstlern und 7 von niederländischen Künstlern.

Rostock.

Carpentero, Die fröhliche Gesellschaft. Eibener, Der Dom zu Regensburg. Hasenpflug, Burgruine im Winter. Heunert, Partie aus dem Oberetschthal. Jungheim, Landschaft, Gegend bei Düsseldorf. Krause, Felsenthor auf der Insel Man. Langko, Abendlandschaft. Ruyten, Die Promenade am Hafen. Schulten, Die Mythen am Lowerger See. Zimmermann, Der Liebesbrief.

8 von deutschen Künstlern und 2 von niederländischen Künstlern.

Stralsund und Greifswald.

De Dreux, Portrait eines jungen Mädchens. Engelhardt, Märkisches Motiv. v. d. Flier, Viehstück. Geerts, Die Politiker. Hildebrandt, Fischer mit ihren Fahrzeugen am Strande. Hilgers, Landschaft. Hoff, Das Innere eines Zimmers mit Figuren. Hoppenbrouwer, Mondscheinlandschaft. Hulk, Wühlendes Wasser. Kauffmann, Kühe am Wasser. Klein, Landschaft im Regen. Liffers, Das Dorf-Fest. Mecklenburg, Architekturbild. Morton Müller, Norwegischer Waldsee im Nebel. Nickol, Der Ortles. Peters, Winterlandschaft. Pleysier, Schiffbruch der Fregatte Jan Hendrik. Podesta, Partie bei Salzburg. Schenren, Heerde im Walde. Verreyt, Das Haslithal, Mondschein. Weiss, Fischerboote auf der Ostsee.

13 von deutschen Künstlern, 6 von niederländischen Künstlern und 2 von französischen Künstlern.

Ausserdem auf Subscription Jacobs, Luther (in Stralsund).

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 10. Sonnabend, den 5. März. 1853.

Paul Delaroche's „Marie Antoinette" und Louis Gallait's „Egmont und Horn."

Nicht der rein äusserliche Umstand, dass diese beiden Bilder in kurzer Aufeinanderfolge uns in Deutschland vorgeführt worden sind, veranlasst die gemeinsame Besprechung derselben. Tiefer liegende Gesichtspunkte sind es, im Wesen beider Werke begründete, die zu solcher Doppelschau unwillkürlich drängen. Beiden Meistern ist so mancher verwandte Zug eigen. Beide schöpfen gern die Stoffe zu ihren Darstellungen aus dem Strome vaterländischer Begebenheiten; Beide greifen am liebsten nach den mordbefleckten Blättern der Geschichte, bei deren Berührung schon die Seele in bangem Schauder erbebt. Nur dass der Belgier das Gebiet des Grausigen betritt, der Franzose die Seite des Larmoyanten ausbeutet, jener Blut, dieser Thränen malt. Im Uebrigen aber begegnet man in beiden Meistern innerhalb homogener Sphäre so entscheidenden Gegensätzen, dass die Versuchung nahe genug liegt, dieselben in Worten abzuspiegeln.

Unter solchen Gegensätzen wollen wir nicht etwa Das gemeint haben, dass der Eine uns aristokratische, der Andre plebejische Gewaltthaten schildert, denn darin sehen wir keinen Unterschied. Näher kommt man dem Mittelpunkt der Sache, wenn man erwägt, dass Gallait den Moment nach der That auffasste, Delaroche einen Augenblick des Vorher auf die Leinwand bannte. Der Franzose spekulirt hierin mit raffinirender Berechnung auf die tiefsten Saiten menschlicher Empfindungsscala. Er zeigt uns das zarte Weib, zeigt uns eine der höchstgestellten ihres Geschlechtes, verlassen von Allem, was der Schwachen zur Stütze, zum Trost gereichen könnte, umringt von den Furien des Hasses, der Rachgier, zeigt sie uns, mit gebrochnen Schritten dem unabwendbaren blutigen Verhängniss entgegenwankend, unrettbar verloren. Das ist das Schwert des Damokles, ist der ängstigende Alp eines Traumes, der uns einen theuren Menschen in drohender Gefahr vor Augen führt, während ein Bleigewicht die zu Hülfe eilenden Glieder lähmt. Die Königin schreitet aus dem Bilde auf uns zu. Ringsum spärlich erleuchtete Räume, wo das grauende Morgenlicht kaum mit dem Dämmerdunst schwelender Lampen den Kampf zu beginnen wagt. Mühsam erkennen wir in dem Düster die Gestalten der Männer, in deren Seelen weit trüber noch die Fackeln wüster Leidenschaften flackern. Nur auf die edle Gestalt der stolzen Gefangenen fällt — man weiss nicht, von wannen — ein bleicher, kalter Morgenstrahl. Er bringt ihr den Kuss des Todes.

Hart neben ihr tauchen, halb verschwimmend in die allgemeine Dunkelheit, zwei bewaffnete Männer hervor, die der Verurtheilten als Eskorte dienen. In diesen ist es dem Maler wohlgelungen, jene blutige Zeit zu schildern. Der jüngere von Beiden mit gebieterischer Haltung und abwehrend ausgestrecktem Degen scheint ebenso jeder Regung des Mitleids den Zugang zu seiner Seele zu verwehren. Das ist der Repräsentant jener eisernen Schreckensmänner, in deren Brust der Fanatismus für eine eingebildete Idee jedes Mitgefühl für wirkliche Schmerzen versteinert hatte. Der ältere, der mit gekreuzten Armen sein Gewehr an die Schulter drückt und etwas gesenkten, nachdenklichen Blickes einherschreitet, hegt neben dem starren Republikanismus noch rein menschliches Empfinden im Busen, wenngleich das eherne Pflichtgefühl es verstummen macht. Zur Seite aber, hyänenhaft über die trennende Brustwehr vorgebeugt, stiert mit blutlechzendem Blick eine scheussliche, einzahnige Megäre des Terrorismus das edle Opfer an. Gleichsam um die verletzte Weiblichkeit in ihr ewiges Vorrecht milden Erbarmens wieder einzusetzen, erscheint neben der Furie ein junges Mädchen, dessen thränenschimmerndes Auge und flehend ins Anschauen der Dulderin hineinwurzelnder Blick uns mit der entmenschten Menschheit wieder versöhnt.

Gewiss sind diese Gegensätze wirkungsreich, gewiss mit feiner Meisterschaft vom Künstler angelegt und durchgeführt. Wie aber ist es mit der Hauptfigur des Bildes bestellt? Der Maler hat in ihren Kopf die ganze Bedeutung der Situation zusammenzudrängen gesucht. In sorgfältigster Modellirung hebt er sich sowohl von dem einfach schwarzen Gewande und dem

die Schultern umhüllenden weissen Tuche, wie von dem Hintergrund und den übrigen Gestalten ab. Die Wirkung ist denn auch in der That frappant, und lange vermag das Auge Nichts zu sehen, als einzig dies von der Kerkerluft zwar gebleichte, sonst aber fast zu volle, zu glatte Gesicht, dessen Züge schreckhaft gegen das mit frühzeitigem Weiss gemischte Haupthaar contrastiren. Sonst aber zeugen nur die leidensmüden Augen von den Schmerzen, die das unglückliche Weib erduldet. Die einst in Lebenslust als erste Sterne eines glänzenden Hofes stralten, sind halb gebrochen, düster überschattet von den kummerschweren, thränengerötheten Lidern. Sie mögen Nichts mehr schauen, da ihre ganze Welt erloschen ist. Um den Mund aber zuckt bittrer Hohn, und die feinen Lippen zieht der Entschluss, der angestammten Würde im letzten Augenblick Nichts zu vergeben, krampfhaft zusammen.

So vortrefflich die Charakteristik dieses Kopfes durchgeführt ist, so wenig entspricht der Eindruck der beabsichtigten Wirkung. Um es mit einem Worte zu sagen: anstatt des dramatischen Pathos trat uns eine mit allen Mitteln der Technik herausgearbeitete lyrische Stimmung entgegen, die, je länger man das Auge auf dem Bilde weilen liess, desto mehr in's Haltlose zerfloss. Diesen ausschliesslich lyrischen Charakter finden wir in der Grund-Anlage des Bildes, in dem Zurückdrängen aller andern Personen, die im Halbdunkel verschwimmend nur dazu da sind, die Auffassung der Hauptfigur zu motiviren; in dem Hervorheben dieser letzteren durch Hülfe der Perspektive, der Modellirung und eines künstlich arrangirten Lichteffekts, der beinah symbolisch die Gegensätze des Guten und Bösen anzudeuten scheint; besonders aber darin, dass es dem Künstler nicht hat gelingen wollen, in seinem Werk eine Idee zu verkörpern. Kein einziges Gesicht ist der Vertreter von Prinzipien, jedes hat nur seine in subjektivster Beschränktheit befangenen Gefühle auszusprechen, am meisten die Königin. Da ist weder das demüthige, gottergebene Fügen in den Willen der Vorsehung, wie es einem Märtyrer, noch die klar bewusste Haltung des Repräsentanten eines angefeindeten Prinzips, wie sie der durch die Revolution entthronten Fürstin zukäme: Nichts als der geistig unfreie Hochmuth, der kleinliche Trotz eines untergeordneten Geistes, der in den Begebenheiten der Geschichte nur jene Momente zu begreifen weiss, die ihn in seinem individuellsten Verhalten berühren, der in dem Weltgeschichtlichen nur Privatgeschichtliches sieht.

Man missverstehe uns nicht, als ob wir Unerreichbares vom Künstler forderten. Nicht wir, er selbst hat sich das Unmögliche zur Aufgabe gestellt. Anstatt aus wohldurchdachter Composition uns jene Zeit sowohl, als diesen besondern Moment mit seiner Springflut mächtig widerstreitender Leidenschaften entgegen leuchten zu lassen, soll dies eine unglückselige Frauenbild uns den herzerschütternden Jammer jenes Augenblicks allein darlegen. Dies war die Klippe, an der des Malers Kunst scheitern musste. Es lag aber wohl im Wesen dieses Stoffes die Nöthigung für den Künstler, ins eigenste Gebiet lyrischer Stimmungsmalerei sich zu verlieren. Kein tragischer Conflikt, kein Aufeinanderplatzen kämpfender Ideen liess sich darin zur Anschauung bringen, denn immer wird man in dem Hinschlachten eines unglücklichen, wehrlosen Opfers, das ohne eigentlichen Grund blinden Leidenschaften fällt, wohl einen Gegenstand der Geschichtschreibung, auch etwa der Dichtkunst, nimmermehr aber der bildenden Kunst erblicken. Es verdient als bemerkenswerther Zug unsrer Zeit erwähnt zu werden, dass derselbe Mangel an dramatischer Kraft, an der Kunst, aus den Fäden verschiedner Charaktere ein lebendig bewegtes Ganzes zu weben, die Individuen im Reflex grosser Ideen, allgemeiner Beziehungen aufzufassen, auch auf dem Gebiet dramatischer Poesie oft begegnet. Auch dort verliert man sich in Verfolgung des Individuellen bis in die pikantesten Eigenheiten hinein, ins Austüfteln subjektiver Stimmungen. Und wie dort eine Verirrung ins lyrische Gebiet unmittelbar damit zusammenhängt, so widerfährt dem Schöpfer der „Marie Antoinette“ ein ähnliches Schicksal, das Hinüberschweifen in die Plastik, deren Stylbedingungen von denen der Malerei so weit verschieden sind. Daher ist es denn gekommen, dass die Hauptgestalt, anstatt durch innigen Seelenausdruck mächtig zu ergreifen, beinah den unangenehmen Eindruck einer bemalten Wachsfigur macht, der die ganze übrige Leinwand nur als künstlich präparirter Hintergrund dient. —

In entschiedenem Gegensatz zu der Behandlung von Delaroche, hat Gallait seinen Stoff aufgefasst. Wir sehen uns in das niedrige Gewölbe einer Kapelle versetzt. Kein dunkler Hintergrund, keine gesuchten, gemachten Lichteffekte: scharf und klar in voller Tagesbeleuchtung stellt sich uns die Scene dar. Von der Linken zur Rechten, den grösseren Theil des Vorgrundes füllend, erstreckt sich die Bahre, auf welcher unter schwarzem Sammttuche die beiden Opfer des eisernen Alba ruhen. Nur die beiden Köpfe, bleich und von den gespenstischen Schatten des Todes überflogen, ragen aus dem Weiss der Kissen hervor. Eine schmale Blutspur bezeichnet den grausigen Schnitt, der so viel männlich blühende Kraft jählings von dem Leben trennte. Das Uebrige erzählt uns das struppige, zusammengeklebte Haar, erzählen uns die starren, fast wilden Züge, die nicht von langsam schleichendem Hinsterben reden, sondern mit jeder Linie das Wort „Mord“ uns in die Seele schneiden. Nicht minder beredt ist die aristokratisch feingeformte Todtenhand, die aus dem etwas verschobenen Bahrtuch sichtbar wird, und unwillkürlich überrieselt es uns, wenn das Auge an dem unnatürlichen Abstand dieser Hand vom Kopfe wahrnimmt, welch unnatürlicher Gewaltstreich beide für und zu einander geschaffnen Glieder auf immer getrennt hat. Auf dem Bahrtuch liegt ein silbernes Kruzifix, das, durch seine Schwere das Tuch eindrückend, die Lage der Körper neben einander bemerklich macht.

So bedeutend indess die Form der beiden Köpfe ist, so würden wir durch sie allein nicht völlig klar über Das, was hier vorgeht, wenn nicht die Gruppen der Umstehenden durch ihre Theilnahme an dem Ereigniss uns den geistigen Inhalt desselben vor Augen brächten. Ihre Köpfe sind die nothwendige Erklärung zu der todten Sprache der beiden Leichengesichter. Zunächst am Fussende der Bahre sieben Männer der grossen Armbrustschützengilde von Brüssel. Sie haben die geliebten Todten nach dem Franziskanerkloster gebracht und sind eben im Begriff von ihnen zu scheiden. Wie schwer wird dieser Abschied! Alles, was in Liebe und Hass, in Mitleid und Entsetzen, in unterdrücktem Zorn und aufsprühender Rachlust die Mannesbrust bewegen kann, das bricht sich Bahn über die kräftigen Gesichter der flandrischen Bürger. Voran der Commandant, eine edle Gestalt, in der schlaff herabhangenden Linken den Pfeil, das Abzeichen seiner Stellung, in der Rechten mechanisch das Baret. Sein Nacken ist gebeugt, als habe der Streich des Henkers ihn mitgetroffen; das schön profilirte Angesicht richtet sich thränenlosen, aber gramverdüsterten Blicks auf die entstellten Züge der theuren Todten. Der heisse, verzehrende Seelenschmerz hat in seinem Auge die Zähren weggebrannt. So unverwandt ist sein Blick, als sollte er für immer den Stachel dieses Anblicks tief in die wunde Seele drücken. Mit Recht hat Gallait die Figur des Commandanten ganz heraustreten lassen. Er ist der intelligenteste der Gruppe: vor seinem geistigen Auge erhebt sich die grausige That in ihrer ganzen weitgreifenden Bedeutung; vorahnend schaut er den Rückschlag, den solche Akte blutiger Willkür hervorrufen.

Die übrigen Männer neben und hinter ihm gehören anderen Lebensstellungen, verschiedenen Sphären der Bildung und des Berufes an. Der ältliche Bürger nebenan, dessen Körper durch langjährigen ruhigen Genuss wohlerworbener Güter eine stattliche Fülle erlangt hat, vermag trotz angeerbter und durch Gewohnheit ausgebildeter Gemüthsruhe die tiefe Bewegung nicht zu unterdrücken, die der schmerzliche Anblick in ihm wach ruft. Helle Thränen laufen ihm über die Backen, und die rundlichen Hände umklammern, wie nach Fassung ringend, den Schaft seiner Lanze. Bildet diese Gestalt einen vollkommen durchgeführten Gegensatz zu der des Commandanten, so ist der Contrast Beider zu einer dritten nicht minder gross. Das ist ein junger, blühender Mann mit ausdrucksvoll schönem Gesichte, der noch nicht gelernt hat, seine Empfindungen zu zügeln. In leidenschaftlichem Aufwallen scheint er sich zurückwenden zu wollen: ihm sagte es mehr zu, statt resignirendem Betrachten sich zu überlassen, Gleiches mit Gleichem zu vergelten.

Auch die übrigen, weniger hervortretenden Personen sind nicht minder scharf charakterisirt, von dem alten Graubart, der in überströmender Bewegung mit der Hand nach den Augen zuckt, bis zu dem vorn die Gruppe schliessenden jüngeren Bürger, in dessen Mienen das lebhafteste Entsetzen sich malt. In allen diesen Männern lässt derselbe Gegenstand dieselben Saiten der Empfindung ertönen, aber die Tonart eines Jeden ist verschieden je nach dem Alter, dem Temperamente, dem geistigen Gesichtskreis. Es lässt sich keine feinere, genauere Uebereinstimmung des ganzen Körperlichen mit dem Ausdruck des Kopfes denken. Und welch bewundernswürdige Physiognomik liest man in den verschiedenen Händen! Mit grossem Geschick wusste der Maler gerade solche Mannichfaltigkeit der Charaktere hier zusammenzustellen, wie sie völlig geeignet scheint, ein treffendes Bild der Stellung und Bedeutung jener einflussreichen Gilde zu entfalten, ein Mikrokosmos des gesammten flandrischen Volkes zu sein. So schildert sie Egmont selbst in Göthe's herrlichem Drama: „Ich kenne meine Landsleute. Es sind Männer, werth Gottes Boden zu betreten; ein jeder rund für sich, ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend. Schwer ist's, ihr Zutrauen zu verdienen; leicht, zu erhalten. Starr und fest! Zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken."

Diesen flandrischen Männern gegenüber verhalten sich zwei andre Personen am jenseitigen Ende der Bahre in beobachtender Weise. Auf den ersten Blick erkennen wir in ihnen die Vertreter einer andern, und zwar der spanischen Nationalität. In gemessnem Abstand von jener Gruppe fixiren sie dieselbe mit ruhig forschenden Blicken, die zwar wachsam jede Aeusserung der mächtig aufgerührten Empfindungen verfolgen, jedoch nicht mit dem tückisch lauernden Schlangenausdruck des Spions. Mit feinem Takt hat hier Gallait das Gehässige, Absichtliche zu vermeiden gewusst, so nahe es vielleicht einem beschränkteren Darsteller gelegen hätte, die beiden Gruppen zu Repräsentanten banaler Gegensätze von gut und böse, edel und unedel zu verwenden. Und wie hat der Künstler diese Söhne desselben Landes unter einander zu charakterisiren gewusst! Der vordere in blitzender Stahlrüstung ein schlachtengebärteter, wettergebräunter Krieger, dessen falkenartige Züge scharf beobachtend auf den Männern der Schützengilde weilen, während er beide nervigen Hände auf den Korbgriff seines Schwertes stützt. Fast liegt ein Zug von Verwunderung in seinem Gesichte, denn ihm, der sich sein Lebenlang nur mechanisch nach dem Willen seines Feldobersten bewegt hat, muss die freie Regung von Männern, die sich im Kernpunkt ihres Selbstbewusstseins, ihres nationalen Gefühles tödtlich getroffen fühlen, befremdlich vorkommen.

Anders sein Gefährte, eine elegante, hofmännische Figur in leichter Kleidung, ein rothes Baret auf dem kurzgeschornen dunklen Haar, funkelnde Ringe an den Fingern der weiblich feinen Hand, die nachlässig mit dem zierlichen Dolche spielt. Er tritt etwas hinter den Krieger zurück, und schon die Wendung, mit der er hinter dessen Rücken hinweg die leidtragenden Bürger beobachtet, hat etwas fein Bezeichnendes. In seinem blassen, etwas früh gereiften Gesichte liest man zugleich einen Nebenzug, der darauf hindeutet, dass es zugleich ein psychologisches Interesse ist, welches die Richtung dieser dunklen Augen bestimmt. Ueberhaupt sind beide Figuren an Prägnanz und herausholender Tiefe der Individualisirung vielleicht die gelungenste Partie des Bildes, wie sie zugleich durch leuchtende Kraft der Farbe, durch meisterhafte Behandlung des Helldunkels und der Modellirung sich den bewundernswürdigsten Leistungen der alten Venetianer an die Seite stellen.

Endlich dürfen wir des jungen Mönches nicht vergessen, der links im Hintergrund vor dem Altar an der einen brennenden Kerze die andre entzündet, damit die sühnenden Exequien für die Hingeschiedenen beginnen können. Gehört seine Handlung wesentlich dazu, die Scene abzurunden und den Moment in allen Bezügen völlig klar zu machen, so erinnert zugleich der theilnahmlose, unbewegte Ausdruck seiner nicht unbedeutenden Züge an jene erhabene Objektivität der ewigen Mächte, deren Vertreter er sein soll, die im wechselnden Strome menschlicher Leidenschaften das Bleibende, unerschüttert Verharrende sind. —

Dies in Kurzem eine Skizze von dem materiellen Inhalt des Bildes. Wie aber soll das Wort einer so bedeutenden, gedankenreichen Composition gegenüber auch nur im entferntesten vermögen, den wundervollen Organismus des Ganzen, die tief begründete Harmonie der Theile, die bis auf die letzte Linie zu einander gehören wie die Glieder eines Körpers, zu schildern? Darin eben liegt die Grösse dieser Gallait'schen Schöpfung, darin der Werth, den wir ihr als einem geschichtlichen Bilde in des Wortes vollster Bedeutung vindiziren, dass sie nicht auf sinnentäuschende Abspiegelung zufälliger Wirklichkeit, sondern auf Darstellung der tiefer liegenden Wahrheit, des ewigen Gehaltes der einzelnen Handlung ausgeht. Selbst in den Köpfen der Hingerichteten, so ergreifend sie den Eindruck des gewaltsamen Todes uns vor Augen bringen, hat der Künstler alle jene entsetzlichen Züge der Wirklichkeit mit weiser Besonnenheit, mit reifstem Schönheitsgefühl gemildert. Der gesunde, jede Effekthascherei verschmähende Vortrag, die Ruhe und Harmonie der Färbung theilt sich wohlthuend dem Beschauer mit, weil sie eben ein Ausfluss des geistigen Lebens des Bildes ist. Wie mächtig, wie überzeugend aber spricht zu uns der Seelenausdruck jedes Kopfes! Wie dient die eine Gruppe zur innigen Ergänzung der andern, wie der eine Kopf zur Folie für den andern! Hier rollt sich uns ein reichgegliedertes, tiefbewegtes Drama auf, in welchem jeder mitwirkenden Person ihr volles Recht widerfährt, jede sich so vollkommen ausspricht, wie es ihrem Wesen gemäss ist. Nicht durch willkürliches Zurückdrängen, skizzenhaftes Behandeln, dämmriges Ueberschleiern der einen oder andern Figur sucht der Künstler einer besonders begünstigten Lieblingsgestalt erhöhte Sympathieen zuzuwenden, wie wir es bei Delaroche tadeln mussten: nein, in dem Maase, wie jede geistige Potenz sich ihrer innern Bedeutung nach stärker oder schwächer ausspricht, liegt einerseits das Interesse, welches wir an jeder nehmen, andrerseits die Harmonie, in welcher Alle zu einander stehen, begründet.

Wonach so oft in Rede und Schrift verlangt worden ist, wir haben es hier: ein wahrhaftes Geschichtsbild, durchweht vom allmächtigen Odem des Geistes, durchpulst von den Herz-

schlägen grosser im Kampf begriffener Prinzipien. Vermochten wir solche in der „Marie Antoinette" nicht zu entdecken, wirkte jenes Werk desshalb je länger je unbefriedigender auf uns, so zieht aus dieser Schöpfung, so gewaltig sie auf den ersten Blick erschüttert, ein immer versöhnenderer Hauch, die ächte Seelensprache eines wahren Kunstwerkes, in unsre Brust. Hier spannt man unser Gemüth nicht durch Ausmalen eines unentrinnbaren Wehs auf die höchste Folter: hier ist die Katastrophe vorüber; die beiden Opfer derselben haben ein braves, rühmliches Leben durch männlichen Tod beschlossen. Was bleibt da noch peinlich Aufregendes, wo eine Schaar so wackrer Männer die gresse geistige Erbschaft der Heimgegangenen antritt, wo ihr Andenken in jeder edlen Brust, tyrannischer Gewalt unerreichbar, auf die Nachlebenden gebracht wird?

Wir müssen hier schliessen, da es uns fast müssig erscheinen will, nun auch noch von der Technik des Bildes zu reden. Sie steht hier eben auf ihrem Höhenpunkt, indem sie nicht in eitler Selbstherrlichkeit glänzen, sondern nur dienend den Gedanken verherrlichen will. Wenn wir dies ven einer in ihren Mitteln beschränkten Technik sagten, so würde eine solche Selbsthingabe derselben an den geistigen Inhalt nicht so hoch zu stellen sein. Hier aber ist sie an sich schon so vollendet, zeigt ein so meisterhaftes Handhaben aller Mittel der Zeichnung, Gruppirung, Licht- und Farbenbehandlung, zeigt uns jeden Pinselstrich so tiefgesättigt von edelstem realen Marke, dass sie für sich allein hoher Bewundrung würdig wäre. Dafür spricht denn auch die in den verschiedensten Kunstkreisen dem Bilde gezollte Anerkennung. Und wenn es wahr wäre, was Manche gefunden haben wollen, wir jedoch mit aller Anstrengung nicht zu entdecken vermochten, dass diese oder jene Figur sich nicht entschieden genug vom Hintergrund löse: so wäre dies als Tribut irdischer Unvollkommenheit anzusehn, den jedes Erzeugniss menschlichen Geistes entrichten muss, — und der zu guter Letzt doch vielleicht gerade ein geheimnissvoll sympathischer Zug ist, welcher die Herzen der Menschen unwiderstehlich an sich reisst.

W. Lübke.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Ein anderes spanisches Gemäldewerk von Bedeutung und von noch alterthümlicherem Ansehn befindet sich in einer der Kapellen des an Kunstwerken so reichen Klosterhofs der Kathedrale zu Barcelona. Das Hauptbild stellt zwei Bischöfe in Lebensgrösse dar, die in einem grossen gothischen Sessel neben einander sitzen. Der zur Linken mit Bischofsstab ist S. Martinus, der andere hat keinen dergleichen, könnte daher auch nur ein Priester sein. Beide sind wie in ernstem, aber sehr vertraulichem Gespräche begriffen, so dass der rechts sitzende gar herzlich die eine Hand auf die Schulter des heil. Martin legt und mit der anderen dessen Linke fasst, während dieser seine Rechte zum Segen erhoben hat. Wie die Bewegung, ist auch der Ausdruck der Köpfe von der lebendigsten Innigkeit und edler Würde. Die Gewänder, von breitem, schönem Faltenwurf des 14. Jahrhunderts, sind vortrefflich in Anordnung, purpurn und blau, reich mit Goldmuster durchwirkt und mit Gold breit besetzt. Das gothische Schnitzwerk des Sessels, mit kleinen Figuren, ist von bräunlicher, vom Tiefen ins Helle gehender Farbe, wie dieses den spanischen Malern ganz eigenthümlich ist. Die Darstellungsweise nähert sich mehr der italienischen, als der deutschen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Die Ausführung in Tempera auf glattem Goldgrund ist sehr sorgfältig, aber frei; die Färbung im Allgemeinen mild und harmonisch im lichtbräunlichen Ton. Nach der Anordnung der grossen Altarblätter oder Wände, in Spanien Retablos genannt, sind immer mehrere Bilder vereint und von einem schräg verstehenden, reichverzierten Rahmen nach oben und zu den Seiten umgeben und oben gewöhnlich mit einer Kreuzigung Christi versehen, die denn hier auch nicht fehlt. Zu jeder Seite befinden sich drei kleine Bilder, von denen die zur Linken sich auf den h. Martin beziehen. Das erste zeigt ihn zu Pferde, seinen Mantel mit einem Armen theilend. Das Costüm des jugendlichen Reiters ist das aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem zweier Figuren auf bronzenen Grabplatten ähnlich, welche sich in demselben Kreuzgang befinden und von denen die eine die Jahreszahl MCCCCXXX..(?) erkennen lässt. Das zweite kleine Bild stellt dar wie dem Heiligen in der Nacht Christus, von Engeln umgeben, erscheint; und das dritte, wie ihm auf dem bischöflichen Sitze gehuldigt wird. Die kleinen Bilder zur Rechten zeigen erstlich, wie ein junger Mann, in der Strasse gehend, ein Kind ausgesetzt findet; sodann wie er auf bischöflichem Sessel von Bischöfen umgeben ist, und drittens, wie er predigt. Diese Angaben verhelfen vielleicht, den Namen des Bischofs zur Rechten zu ermitteln. Ueber den Meister dieses ausgezeichneten Werkes konnte ich selbst von dem Geistlichen, der die Kapelle zu versehen hat, nichts erfahren. Blosse Vermuthungen führen aber oft zu irrigen Schlüssen. Indessen sei es hier erlaubt, zu erwähnen, dass in Barcelona ums Jahr 1382 ein Maler Juan Cesillos und zu Zaragoza um 1437 Bonant de Ortega sich Ruhm erworben haben; leider aber sind deren früher bekannten Werke jetzt nicht mehr vorhanden, so dass eine vergleichende Untersuchung mit denselben nicht mehr thunlich ist.

In der Kapelle mit einem Taufstein in demselben Kreuzgang zu Barcelona befindet sich eine grosse Tafel mit der Verklärung Christi, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie ist in der italienischen Art jener Zeit behandelt, aber weit roher als vorhergehendes Werk. Christus, mit erhobenen Händen, steht zwischen Moses und Elias, und sonderbarer Weise stehen auch die drei Apostel im Vordergrund dabei, wie im Gespräch mit ihm. Christus ist mit Tunica und Mantel von weissem, geblümtem Stoffe bekleidet. Der Goldgrund hat erhöhte Ornamente, was in jener Zeit in Spanien, wie bei uns in Deutschland, häufig vorkommt. Trotz der rohen Behandlungsweise lässt sich darin doch ein Streben nach Grossartigkeit erkennen. Das Bild umgiebt ein Rand mit kleinen Figuren aus dem Wappen des Stifters.

Der italienischen Behandlungsweise des 15. Jahrhunderts bei weitem näher stehend, vielleicht selbst von italienischen Meistern in Barcelona gefertigt, sind einige andere Retables in verschiedenen Kapellen desselben Kreuzganges. So eine andere, gleichfalls sehr eigenthümlich dargestellte Verklärung Christi. Er sitzt hier segnend, die Weltkugel in der Linken haltend, auf einem flammenartigen Gewölke, denjenigen ähnlich, welche wir auf Kupferstichen der Propheten antreffen, die von oder nach Sandro Botticelli aus Florenz gestochen sind. Neben Christus befinden sich, ihn verehrend, Moses und Elias auf ähnlichen Wolken, während oben in kleinerer Figur Gott Vater thront, unten die drei Jünger steif zur Erde liegen. Das Bild, wohl aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ist in Tempera auf Goldgrund gemalt.

Der toskanischen Schule verwandt ist auch die Altartafel mit dem h. Bartolomäus und der h. Rosalia in der Mitte. Der Goldgrund ist nach italienischer Art aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, mit zierlichen eingepressten Mustern versehen; auch die Einrahmung, abweichend von den andern Retablos, mehr in der toskanischen Art gehalten.

Schön und würdig dargestellt sind gleichfalls die h. Lucia und der h. Sebastian auf gemustertem Goldgrund und auch in den Gewändern mit reichlicher Anwendung des Goldes, wie wir es ebenso zuweilen in der alten Malerschule zu Genua antreffen.

Dass diese Art und Weise in Spanien noch bis in das 16te Jahrhundert üblich war, erweist sich durch den Retablo des h. Cosmus und Damian, noch immer in demselben Kreuzgang befindlich, indem das Ufficium für diesen Altar erst im Jahre 1519 gestiftet worden ist, wie ich durch den hier fungirenden Geistlichen erfahren. Neben dem Bilde der Heiligen auf gemustertem Goldgrund befinden sich mehrere auf ihre Legende bezügliche Darstellungen. Das Ganze ist mit reich verzierten Tabernakeln auf spanische Weise versehen und in denselben die thronende Maria, mit drei Engeln zu jeder Seite.

Neben dieser bis in das 16. Jahrhundert reichenden italienischen Richtung machte sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts und schon etwas früher der Einfluss der Eyckischen Schule in Spanien geltend. Ungewiss ist es, ob Niederländer Maler, gleich einigen Bildhauern jenes Landes, in Spanien ihre Kunst und die neue Weise der Oelmalerei ausgeübt und verbreitet haben, oder ob spanische Maler nach den Niederlanden gekommen, um gleich dem Italiener Antonello da Messina das Geheimniss der van Eyck zu erlernen. Sicher ist, dass Johann van Eyck im Jahre 1428 nach Portugal gekommen, um das Bildniss der Prinzessin Isabella für den Herzog von Burgund, Philipp den Guten, zu malen, bei welcher Gelegenheit er dann auch noch andere Bilder dürfte mitgebracht oder ausgeführt haben; ferner, dass König Johann II im Jahre 1445 den schönen Reisealtar von Roger van der Weide dem Aelteren dem Kloster Miraflores geschenkt, der aber nicht mehr dort vorhanden ist. Jeden Falls hatten daher die Spanier schon in frühen Zeiten Kenntniss von Eyckischen Werken. Aber es scheint auch, dass Peter Christophsen ums Jahr 1452 in Spanien verweilt und Schüler daselbst gebildet, wie wir dieses bei Fernando Gallegos zu begründen suchen werden. Aus diesen beiden Richtungen, der italienischen und Eyckischen, ging in Spanien jedoch eine Mischung hervor, die mit einem Zusatz nationaler Eigenthümlichkeit eine dritte Richtung erzeugte, die aber meist nur eine sehr untergeordnete Stelle einnimmt und von den Spaniern gewöhnlich als deutsch oder Dürerisch bezeichnet wird; jedoch auch einige Meister zählt, die zu den ausgezeichnetsten jener Epoche in diesem Lande zu rechnen sind.

Die frühste mir bekannte und mit einer Jahreszahl versehene Malerei, im Styl der Eyckischen Schule, befindet sich an der Wand in der schon oben angeführten Grabnische mit der Bronzetafel im Kreuzgang zu Barcelona, worauf die Jahreszahl MCCCCXXX.. zwar am Ende unlesbar war, sicher aber vor 1450 fällt. Diese Wandmalerei, unzweifelhaft in Barcelona gefertigt, stellt vier schwebende Engel in weissen Kleidern vor, die ganz in der Eyckischen Weise behandelt sind.

Ein anderes wichtigeres Werk derselben Zeit und Richtung ist das grosse Bild der Maria mit dem Christkinde und vor ihnen mehrere Personen in Verehrung, in der S. Michaelskirche derselben Stadt. Noch wird es besonders wichtig durch die darauf befindliche Inschrift: SVB ANNV M°CCCC°XLV. PER LVDOVICVM DALMAV FVT DEPICTVM. — Wer dieser Maler Ludovico Dalmau gewesen, darüber sind wir ohne irgend eine Nachricht; er scheint aber unmittelbar aus der Schule der van Eyck hervorgegangen zu sein.

In Barcelona und Valencia treffen wir in den Provinzial-Museen, die aus den Kunstwerken der aufgehobenen Klöster gebildet worden sind, noch manches Bild, in denen der Eyckische Einfluss unverkennbar ist, doch haben sie auch spanische Eigenthümlichkeiten, namentlich durch die darin vorkommenden spanischen Physiognomien und die massenhafte Anwendung des Goldes. Ausgezeichnetes habe ich jedoch dabei nichts gefunden, vielmehr ist die Behandlung und Zeichnung roh zu nennen.

Auch in Andalusien verbreitete sich der Einfluss der Eyckischen Schule. Die frühste Spur hiervon treffen wir in Sevilla bei Juan Sanchez de Castro, welcher in jener Stadt eine Schule gestiftet, die diese Richtung weiter verbreitete. Vom Jahre 1454 war ein Retablo in der Kapelle S. Joseph der Kathedrale zu Sevilla, das Caen Bermudez noch im Jahre 1800 gesehen, das jetzt aber nicht mehr vorhanden ist. Dieser Schriftsteller berichtet, dass das Mittelbild eine Geburt Christi dargestellt habe, zu den Seiten hätten sich Propheten und Heilige befunden, unter denen besonders eine h. Lucia gerühmt worden sei. Erhalten hat sich dagegen sein colossaler h. Christoph vom Jahre 1484 in der Kirche S. Julian zu Sevilla, wenn man eine im Jahre 1775 ganz überarbeitete Malerei so nennen darf. Mit Ausnahme, dass die allgemeine Eyckische Darstellungsweise noch erkennbar ist, lässt daher dieser Zustand des Bildes kein weiteres Urtheil zu. Wie gewöhnlich trägt der Heilige das Kind auf seiner Schulter; eigenthümlich aber ist, dass hier einige Pilger, die bis zu Zwergen verkleinert sind, sich an seinen Gürtel gehängt, so die Gelegenheit benutzend, durch den Fluss zu kommen. Francisco Pacheco erwähnt auch eine Verkündigung unseres Meisters in der Kirche S. Isidoro del Campo zu Santiponce und tadelt dabei, dass bei Maria an der Wand ein Rosenkranz hänge und der Engel in ein Priestergewand gekleidet sei; Eigenthümlichkeiten, die wir in der Schule der van Eyck, wenigstens in letzter Beziehung, öfter antreffen. Sein bekanntester Schüler war Juan Nuñes, von dem wir wissen, dass er um 1480 für das Oratorium der grossen Sakristei in der Kathedrale zu Sevilla ein Altarblatt malte, in dessen Mitte ein Johannes der Täufer und zu den Seiten die Erzengel Michael und Gabriel, Letzterer mit Flügeln von Pfauenfedern. Aber schon zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde der Retablo, als ein altes Werk ohne Werth, aus seiner Stelle entfernt und ist seitdem verschollen. Die Kathedrale bewahrt nur noch ein kleines Bild von ihm in der Kapelle S. Anna. Es stellt den vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi dar, und wie er von Maria beweint wird. Links kniet der Donatar bei dem Erzengel Michael, rechts steht der h. Laurentius. Das oben im Halbkreis gerundete Bildchen trägt unten die Inschrift: *Juan Nuñes lo pinto.* Seiner Darstellungsweise nach ist es ganz Eyckisch, selbst in der Landschaft, aber in der Zeichnung ist es weder so fein und scharf, noch in der Färbung so tief, klar und harmonisch als die guten Werke jener Schule. Der Faltenwurf ist zwar eckig gebrochen, doch mit Maass. Das Erdreich im Vordergrund ist glatt braun. Unser Meister lebte noch im Jahre 1507, in welchem er im Kirchspiel S. Lorenzo zu Sevilla ein Haus kaufte.

Unter den Spaniern ist es aber besonders der Castilianer Fernando Gallegos aus Salamanca, welcher der Art und Weise der van Eyck am nächsten gekommen ist; er scheint selbst ein Schüler des Peter Christophsen gewesen zu sein, indem seine sitzende Maria in der Kathedrale zu Salamanca im Wesentlichen genau mit derjenigen übereinstimmt, welche sich von jenem Schüler des Hubert van Eyck im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindet. Dass Letzterer in Spanien sich um 1452 einige Zeit aufgehalten, wird in hohem Grade wahrscheinlich, da zwei Flügelbilder eines Altarblattes mit dem Jüngsten Gericht, der Verkündigung und der Geburt Christi, und nebst Namen 1452 bezeichnet, aus Burgos in ein Frauenkloster zu Segovia gekommen sein soll, aus welchem sie Hr. Frasinelli erkaufte und nach Deutschland brachte; jetzt befinden

sie sich im Museum zu Berlin. Auch zu Madrid bewahrt das königl. Museum vier Gemälde von ihm, Scenen aus dem Leben der Maria darstellend, und nach der Meinung eines guten Kunstkenners sind von ihm auch jene drei Eyckischen Bilder der Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung Christi in der Grabkapelle der Könige zu Granada, was ich jedoch nicht mit Sicherheit bestätigen kann, da die Höhe ihres Standortes und die sehr spärliche Beleuchtung derselben mir, selbst nach dreimaligem Besuch, eine befriedigende Untersuchung nicht gestattete.

Jenes oben erwähnte Bild des Gallegos befindet sich in der S. Clemenskapelle[1]) der Kathedrale zu Salamanca und bildete ehedem nur einen Theil eines Retablo, von dem auch einige andere Fragmente mit ihm in einen gemeinschaftlichen neuern Rahmen vereint sind. Maria, unter halber Lebensgrösse, sitzt auf gothischem Sessel und hält das stehende, nackte, nur leicht bekleidete Christkind auf ihrem linken Knie, ihm ganz auf dieselbe eigenthümliche Weise, wie im genannten Frankfurter Bild, eine weisse Rose reichend, nach welcher es sein Händchen ausstreckt. Unten auf dem Boden befindet sich die Inschrift: FERNĀDVS GALECVS. Die Behandlungsweise ist ganz Eyckisch. Die Schatten der Carnation haben einen lichtbräunlichen Ton; das Roth des Mantels, so wie auch das Blau des Kleides sind mild. Die fein behandelten Besetzungen mit Gold und Perlen und der golddurchwirkte purpurne Teppich sind, gegen den sonst spanischen Gebrauch, ohne irgend eine Anwendung wirklichen Goldes ausgeführt, nur bei den Strahlen um den Kopf des Kindes ist es der Fall. Weder die h. Jungfrau, noch das Christkind sind schön zu nennen. Das Seitenbild links zeigt den Apostel Andreas, ein Buch und sein Kreuz haltend. Der Kopf hat etwas sehr Würdiges in der Art der Eyckischen Auffassungsweise. Die Füsse sind, wie auch noch bei Peter Christophsen, ohne rechtes Verständniss gezeichnet. Die Landschaft hat einen sehr bräunlichen, den Spaniern eigenthümlichen Ton. Im Bilde rechts trägt S. Christoph das Christkind über den Fluss; dieses, weiss gekleidet, erhebt die Rechte zum Segen und hält mit der Linken die Weltkugel. Der Eremit mit Laterne und ein junger Mensch stehen links am Ufer. Das Nackte ist zwar mager, aber nicht eckig. Die Felsen haben eine braune Farbe. Die Heiligenscheine sind in beiden Bildern volle Goldscheiben, vielleicht ein späterer Zusatz, nach spanischer Art. In dem neueren Rahmen sind noch ein Paar Zwickel des alten Retablo eingelassen, den König David und einen anderen Propheten darstellend.

In Salamanca befanden sich ehedem noch mehrere Altarblätter des Gallegos, wie aus Caen Bermudez zu ersehen ist, die aber jetzt nicht mehr vorhanden sind. Dagegen soll sich in der Kapelle des Cardinals Mella in der Kathedrale zu Zamora eines seiner Hauptwerke, ein Retablo von sechs Tafeln, erhalten haben, das, um 1470 gefertigt, mit seinem Namen bezeichnet ist.

Ein Paar Bilder von ihm in der Sammlung der Akademie zu Valladolid werden dort dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Es sind zwei Flügelbilder eines nicht mehr vorhandenen Mittelbildes. Sie stellen zwei Bischöfe von halber Lebensgrösse in gothischen Kirchen stehend dar. Nach den dabei angebrachten Inschriften sind es die Bischöfe S. Leandres und S. Yndirus. Darstellungs- und Behandlungsweise stimmen sehr mit der des Peter Christophsen überein, so auch der allgemeine bräunliche Ton, nur dass er weniger kräftig, als bei jenem Meister ist.

[1]) Murray in seinem Handbuch Spaniens S. 295 irrt, wenn er das Bild der Enthauptung Johannes des Täufers in derselben Kapelle dem Gallegos zuschreibt. Es ist ein Bild aus dem 17. Jahrhundert.

Im Ganzen haben wir in Fernando Gallegos einen jener achtbaren Künstler anzuerkennen, welche mit Talent und grosser Gewissenhaftigkeit sehr schätzbare Werke ausgeführt haben, ohne jedoch, mit einem hohen Genius begabt, eine tiefe Charakteristik und aussergewöhnlich Originelles erreichen zu können. Nach Bermudez wäre er zu Salamanca im Jahre 1550 in hohem Alter gestorben, doch habe ich, nach seinen Werken zu schliessen, Ursache zu vermuthen, dass er etwas früher gelebt hat. (Fortsetzung folgt.)

Kunstwerke des Mittelalters in Osnabrück.

Von **W. Lübke.**

III.

Wenn ich schliesslich einige Notizen über die ausserordentlich reichen Kunstschätze mittheile, welche namentlich die beiden bis jetzt den Katholiken verbliebenen Kapitelkirchen aufbewahrt haben, so glaube ich einerseits durch das denselben gebührende kunstgeschichtliche Interesse, andrerseits durch die Schwierigkeiten, welche einer Besichtigung derselben im Wege stehen und sie den meisten Besuchern unzugänglich machen dürften, dazu verpflichtet zu sein. Diese Denkmäler, deren Entstehung sich von den frühesten Zeiten romanischer Kunstübung bis in die letzte Epoche mittelalterlichen Lebens erstreckt, werden erst in ihrer Verbindung mit den vorher betrachteten Architekturwerken ein Bild von der Kunstthätigkeit jenes alten Bischofsitzes gewähren.

Im Dom ist zunächst ein kupfernes Taufgefäss aus romanischer Zeit zu erwähnen. Dasselbe bildet, nach Analogie der älteren Taufsteine, einen nicht sehr grossen, nach unten verjüngten Cylinder, der auf drei Füssen ruht. Die obere Hälfte des Cylinders ist mit flachreliefirten Darstellungen eigenthümlicher Art bedeckt. Eingefasst werden dieselben durch zwei Inschriften, welche bandartig das Gefäss umziehn. Die obere lautet „*A. Ω. †. Quando sacramentum fit aque simplex elementum † Verbo virtutis operatur dona salutis † Nam redit ad vitam novus et vetus interit Adam*“. Die untere, in halber Höhe des Gefässes angebrachte Umschrift nennt die Namen des Gebers und des ausführenden Künstlers in folgenden Worten: „*†. Wilbernus Petre confert istut tibi donum † Ut per te summum possit habere bonum. Gerardus me fecit.*“ Wir lernen hier also wieder einen Erzgiesser des XII. Jahrhunderts — denn dahin spätestens verweist der Charakter der schönen Majuskeln, sowie der Styl der Reliefs das Werk — Namens Gerhard kennen. Der Raum zwischen beiden Inschriften wird nun durch fünf auf den Scheitel gestellte Halbkreisbögen in ebenso viele Bildfelder getheilt. Zu dieser eigenthümlichen Anordnung kam man vielleicht durch die Analogie der Würfelkapitäle, deren ähnlich gestaltete Flachseiten man mit Bildwerken zu schmücken gewohnt war. Die Darstellungen der fünf Bogenfelder sind nun folgende. Zuerst mit der in zierlicher Majuskel ausgeführten Umschrift: „*Baptizatur Christus*“ die Taufe des Heilandes im Jordan. Nur der Oberkörper Christi ragt aus dem wellenartig angedeuteten Wasser hervor; der Kopf verbindet mit würdigem Ausdruck eine gewisse Lebhaftigkeit des Affekts; die linke Hand ist ausgestreckt, die Rechte erhebt die drei Schwurfinger. Der Täufer Johannes erscheint erst im folgenden Bildfelde mit der Umschrift „*Baptista Johannes*“; er wendet sich mit freundlichem Ausdruck zu Christus hin, die nicht ohne Geschick modellirte Gestalt von einem Mantel umhüllt, dessen Faltenwurf sich den Körpertheilen glücklich anschmiegt; der Kopf zeigt einen christusähnlichen Typus, und zwar ist derselbe nicht etwa starr und streng in byzantinisirender Art, sondern in an-

sprechender Weise belebt. Zur andern Seite des Heilandes bringt das benachbarte Feld mit der Ueberschrift *„Angelus domini"* die sehr eigenthümliche Darstellung eines Engels, der in hastigem Lauf, so dass des einen aufgehobenen Fusses ganze Sohle erblickt wird, herbeieilt, um ein Tuch zum Abtrocknen darzureichen. Diese Bewegung ist kühn und nicht ungeschickt durchgeführt; das Köpfchen des Himmelsboten ist von lieblichem Ausdruck, umwallt von langen Locken. Wir kommen hier zur Wahrnehmung eines bedeutsamen Familienzuges, der die ganze bildende Kunst in Westfalen schon von romanischer Zeit ab charakterisirt. Ihr ist die typische Auffassung, die hieratische Strenge, mit der die Kunst jener Zeit anderwärts aufzutreten pflegt, fremd. Statt dessen bemerkt man in ihren frühesten Werken — ich will nur an die durch die Bandel'sche Abbildung in Massmann's trefflicher Schrift allgemein bekannten Skulpturen der Externsteine erinnern — bereits ein Streben nach Beobachtung und Darstellung der Natur und selbst ein Ringen nach dem Ausdruck dramatischer Bewegung. Mit wie feinem Sinn man diese Richtung bis in die Einzelheiten eines Werkes zur Geltung zu bringen wusste, zeigt recht klar und schön diese kleine Engelgestalt mit der gut motivirten Gewandung, besonders aber dem vom Luftzuge zurückgeworfenen Tuche, dessen Falten zugleich die haltenden Hände deutlich errathen lassen. Die beiden anderen Felder enthalten die Darstellung der Apostelfürsten, Petrus und Paulus mit den betreffenden Ueberschriften, jener mit dem Schlüssel, einem der ältesten christlichen Attribute, dieser nur mit einem Buche, merkwürdiger Weise aber mit einer Glatze, die gewöhnlich — namentlich in der folgenden Epoche — dem Petrus vindicirt wird. Beide sind gleich Christus und Johannes nur Halbfiguren.

Aus dem Schatze des Domes sind nun vor Allem fünf Reliquienkasten aufzuführen. Darunter zunächst zwei aus romanischer Zeit, welche die Ueberreste der Heiligen Crispinus und Crispinianus enthalten. Sie sind in der gewöhnlichen Form eines rechteckigen, mit ziemlich hohem Dache bedeckten Gebäudes behandelt, dessen Seiten und selbst Dachflächen mit einer Menge Figuren in getriebener Arbeit aus starkem Goldblech geschmückt sind. Der eine Kasten zeigt die 12 Apostel, sodann an der einen Schmalseite den thronenden Christus, an der andern zwei Heilige, wahrscheinlich Crispinus und Crispinianus. Der andre enthält 11 Apostel, den h. Crispinus (mit Ueberschrift, Buch und Krone), Christus und Maria als Himmelskönigin, beide thronend, sodann noch eine kleine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes zu beiden Seiten. Der Styl dieser Figuren unterscheidet sich vortheilhaft von den meisten ähnlichen Arbeiten aus derselben Zeit: die Köpfe sind von tüchtigem Ausdruck, edel und gut geformt; die Gewandung ist die antikrömische in sehr fliessend weicher, zierlich reicher Behandlung. Eine Ueberfülle der elegantesten, blühendsten Arabeskenverzierungen überwuchert sämmtliche Gesimse und andre architektonische Glieder, namentlich auch die lisenenartigen Streifen, welche die Figuren von einander trennen. Diese sind auch gleich den übrigen Theilen mit einer grossen Zahl edler Steine, sowie antiker Gemmen und Cameen geschmückt. An dem einen Giebelfelde des einen Kastens findet sich gleichsam als Stellvertreter einer stattlichen Rosette eine antike Camee von der Grösse eines Gänse-Eies, ein aus blauem Steine geschnittener Satyrkopf. Zahlreiche Inschriften in zierlich behandelten Majuskeln umziehen gesimsartig beide Kasten: aus der grossentheils zerstörten Inschrift des einen hebe ich nur den Anfang heraus, der den Inhalt des Reliquiariums anzeigt: *„...... um (sc. Crispinum) capsa tenet hec et Crispinianum ...."*. Die andere ist für uns einigermassen wichtiger, insofern sie uns den Stifter dieser reichen Kunstwerke in zwei lateinischen Hexametern namhaft macht:

„Laureet hoc ob opus Hermannum gratia Christi,
Ut fieret sumptus capse qui contulit isti."

Uebrigens ist der Styl beider Werke durchweg übereinstimmend. Ob diese Reliquiarien dieselben sind, welche beim Brande des Doms vom Jahre 1100 nach Iburg geflüchtet wurden, muss ich dahingestellt sein lassen; doch scheint mir die Feinheit der Arbeit eher auf das Ende des XII. Jahrhunderts hinzuweisen.

Frühgothischer Zeit gehört der etwa 5 Fuss lange Reginenkasten mit den Reliquien der Heiligen dieses Namens. Er ahmt die Form einer dreischiffigen Kirche nach, deren Wände jederseits mit sechs sehr schlanken Säulen geziert sind, die durch Spitzbögen verbunden werden. Der mittlere, breitere hat eine Nasenfüllung. In diesen Abtheilungen haben ehemals Figuren gestanden, wahrscheinlich einerseits Christus und sechs Apostel, andrerseits Maria mit eben so vielen Aposteln. Auch die eine Schmalseite hatte Figuren, die andre dagegen bildet die Oeffnung des Behälters vermittelst eines mit reichem Stab- und Masswerk geschmückten Doppelportales. Auch auf beiden Dachseiten waren in Bögen je sieben Figuren angebracht. Sämmtliche Bildwerke sind, — ohne Zweifel ihres Goldwerthes wegen, denn auch dieser Kasten ist mit Goldblech überzogen — fortgerissen, und die leeren Stellen nachmals durch bunte Steine ausgefüllt worden. Auch der hölzerne Kasten mit tüchtig gearbeitetem Eisenwerk ist schön und stylgemäss durchgeführt.

Noch etwas später ist ein andrer Reliquienkasten, der die Formen des reinsten, edelsten gothischen Styles an sich trägt und demnach ins XIV. Jahrhundert zu setzen sein wird, wie der vorige ins XIII. gehört. Hier bilden Strebepfeiler die Abtheilungen der Seiten, wie denn auch dieser in theils vergoldetem Silberblech circa 2 Fuss lang und 1½ Fuss hoch ausgeführte Kasten die Form einer Kirche nachahmt. Jedoch tritt hier, dem gothischen Charakter entsprechend, das Element bildlicher Darstellung mehr zurück, um dem reizvollen Spiel geometrischer Formen Platz zu machen. Jedes der fünf Seitenfelder hat ein gothisches Fenster mit vergoldetem Stabwerk und Drei- und Vierpässen; ausserdem sind in den Ecken edle Steine angebracht. Nur das mittlere und die beiden äussersten Felder werden durch Statuen belebt; die Mitte nimmt ein Bischof ein, auf den Seiten finden sich gekrönte Jungfrauen, unter denen nur noch die h. Barbara an ihren Emblemen kenntlich ist. Die Dachflächen haben ebenfalls Fenster mit zierlichem Masswerk, jedoch im Rundbogen überwölbt, eine Formenmischung, die uns an solchen Arbeiten nicht weiter befremden kann. Die Figürchen sind im edelsten gothischen Style durchgeführt, die Köpfchen von schöner Bildung und lieblichem Ausdruck.

Endlich ist noch der Cordulakasten zu nennen, der den Styl des XV. Jahrhunderts vertritt, in Anlage und Anordnung dem vorigen nahe verwandt. Eine in gothischer Minuskel gefertigte Inschrift sagt uns im zierlichen Versmass eines lateinischen Hexameters, dass der Künstler zu dieser Arbeit ein Jahr gebraucht hat: *„Borhroit Nicolai custos domus hoc struit anno"*. Ausserdem ruft ein andrer Hexameter die Heilige an, deren Gebeine der Kasten enthält: *„Cordula corda juva que multis clauderis intra"*. Jede Langseite hat drei Figürchen: die eine die h. Cordula, Stephanus und einen anderen Heiligen mit Buch und Kreuz; die andre eine gekrönte Jungfrau mit der Märtyrerpalme in der Mitte, zu den Seiten ein Papst und ein Heiliger. Die Figuren sind nicht so edel, wie die des vorhin erwähnten Kastens, aber doch noch würdig gefühlt und tüchtig ausgeführt. Die Architektur zeigt reiche, brillante Formen, besonders die eine Giebelseite, welche ein prachtvolles Fenster mit zierlichem Masswerk ausfüllt. — So haben wir also an die-

sen fünf Heiligenschreinen einen vollständigen Commentar zur Geschichte der Behandlung und Umgestaltung dieser Art von Werken von der Frühzeit des Mittelalters an bis zum Ende des gothischen Styles. Die Gesammtanlage bleibt immer dieselbe, aber die Durchführung ins Einzelne athmet den Styl der jedesmaligen Kunstrichtung.

Merkwürdig erscheint ein elfenbeinerner Kamm, dessen Darstellungen das Gepräge hohen Alterthumes tragen und der hergebrachten Meinung, dass es ein Kamm Karls des Grossen sei, keineswegs widersprechen. Ein Halbkreisfeld, welches die beiden Reihen starker Zähne trennt, enthält auf der einen Seite eine interessante geschnitzte Reliefdarstellung. In der Mitte auf einem Throne sitzt ein Heiliger mit runder Aureole, den man der Ueberschrift nach für den h. Petrus halten muss. Zu jeder Seite kniet ein Heiliger, jeder von dem Thronenden ein Buch empfangend oder — die Darstellung lässt dies ungewiss — es darreichend. An jedem Buche befindet sich ein Stäbchen, das eine mit einem S und einem Kreuze darauf, das andre mit einem R, das durch einen übergelegten Querbalken zugleich ein T zu bilden scheint. Was diese Embleme bedeuten, ist mir unklar. Die Arbeit ist von strengem Charakter, die Gewandung altrömisch, die Gesichter bartlos, aber keineswegs jugendlich. Die Rückseite zeigt Ornamente geometrischer Art, in drei Kreise eingeritzt.

Ausser diesen alterthümlichen Arbeiten erwähne ich noch aus dem Domschatze vier schöne goldene Kelche aus gothischer Zeit, einen darunter aus dem Jahre 1482, einen dagegen von besonders eleganter Form aus frühgothischer Periode. Ueberhaupt sind die Arbeiten dieser Art, welche im gothischen Style ausgeführt sind, fast immer von überraschender Schönheit der Formen und Verhältnisse; die drei Hauptbestandtheile des Kelchs, — die Cuppa, der Fuss und die zwischen beiden liegende Handhabe mit meist sechsbuckligem Knopf — stehen in feinster Wechselbeziehung zu einander. Manchmal kommen zierliche dekorative Ausführungen hinzu; so auf dem Fusse eines dieser Kelche eingeritzt, emaillirt ein Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, während ein andrer dieselbe Darstellung als Reliefbildchen zeigt.

Besonderer Erwähnung verdient aber ein andrer goldner Kelch von vorzüglicher Grösse und Schönheit aus dem XIV. Jahrhundert. Seine Grundform ist edel, wenn auch minder leicht und graziös, als manche der späteren gothischen Werke; so ist namentlich die Cuppa ein wenig ausgebaucht, während dieselbe in gothischer Zeit in straffer, fast gerader Linie schräg ansteigt, und erst in der Renaissance-Periode einen vollen, bauchigen Charakter annimmt. Auf dem flach gedrückten Fusse sind sechs Darstellungen aus der Passion Christi, jede in architektonischer Umrahmung von Stabwerk eingefasst. Die Handhabe besteht aus einem secksseckigen, zierlich mit Strebepfeilern versehenen Schafte und einem kräftigen Knopfe. Zuunterst am Schafte finden sich zwischen den Strebepfeilerchen sechs sitzende Figürchen mit Spruchbändern. Ueber denselben folgen sechs Apostel in gothischer Bogenumrahmung, sämmtliche Arbeiten in feinster Art ciselirt. Oberhalb des Knopfes folgen die andern sechs Apostel. Besonders sinnig ist aber die Auschmükkung des Knopfes selbst. Seine sechs vortretenden Buckel enthalten auf blauemaillirtem Grunde die Darstellung des Pelikans, des sich selbst verbrennenden Phönix, sowie die Zeichen der Evangelisten. Die tiefer liegenden Zwischenräume füllt je ein musizirender oder ein Spruchband haltender Engel. Was ausserdem noch an Flächen übrig ist, bedeckt fein stylisirtes gothisches Laubwerk und Masswerk. Die ganze Arbeit ist von höchster Zartheit, Zierlichkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks und macht diesen Kelch zu einem der vorzüglichsten derartigen Werke mittelalterlicher Kunst.

Sodann sind zwei Statuetten aus dickem Silberblech auf Holz getrieben zu nennen, die aus gothischer Zeit stammen, die thronende Himmelskönigin mit dem Kinde und den h. Petrus darstellend. Letzterer ist der einzig übriggebliebene von den zwölf Aposteln, die ein Raub des dreissigjährigen Krieges geworden sind. Bekanntlich ist es Sitte der katholischen Kirche, an hohen Festtagen solche Statuen auf dem Hochaltare der Verehrung der Gläubigen auszustellen.

Mehrere Kreuze und Kruzifixe kommen noch hinzu. Zunächst ein fast gleichschenkliges Kreuz aus romanischer Periode, über 2 Fuss lang, in Goldblech auf Holz getrieben, bedeckt mit goldner Filigranarbeit von geschmackvoll ornamentalem Charakter, mit vielen edlen Steinen, darunter acht antiken Gemmen und zwei Kameen von besondrer Grösse. Am Kopfende findet sich ein kleines in Gold ciselirtes Kruzifix angebracht, Christus in strenger byzantinisirender Auffassung, mit der Majuskelschrift: *„Jesus. Nazarenus. Rex. Jud. A. Ω“* Die Rückseite ist durch Darstellungen der Evangelisten und reiche Arabesken in Emaille geschmückt. — Noch sind drei silberne Kruzifixe, zum Tragen bei Prozessionen bestimmt, aus gothischer Zeit anzuführen.

Auch die anderen Kirchen Osnabrücks haben noch manche derartige Kunstwerke aufbewahrt, wenn auch keine sich mit dem Dome darin messen kann. Ich nenne aus der Johanniskirche zunächst eine sitzende Statue von Silberblech aus frühromanischer Zeit, wie es scheint den h. Petrus dartellend, denn die Linke hält auf dem Knie ein Buch, auf welchem mehrere Schlüssel liegen, indess die Rechte mit den drei ausgestreckten Fingern erhoben ist. Vielleicht auch hat man sich Christus thronend als Weltheiland und Weltrichter darunter zu denken. Der Kopf ist modern aufgesetzt in abscheulicher Arbeit. Bekleidet ist die Figur mit einem Messgewande — einer Chorkappa — des alten Schnittes, mit dem Yförmig gebildeten Kreuze. Dieses Gewand ist vergoldet. Die Gewandung ist von schönstem, an die Antike streifenden Styl, fliessend, ebenso würdevoll und edel, als reich und mannichfaltig. Die Sella, auf welcher die Gestalt sitzt, ist mit Säulen und Bögen geziert, ausserdem mit einer Fülle von Arabesken von elegantester romanischer Zeichnung bedeckt. Auch die Borte des Kreuzes am Messgewande ist mit der schönsten Filigranarbeit geschmückt, leider hat man die Edelsteine, welche sich früher dazwischen angeordnet fanden, herausgebrochen. — Eine ähnliche Madonnenstatue von Goldblech aus gothischer Zeit bietet geringeres Interesse. Bedeutender dagegen ist ein altes romanisches Kreuz von Goldblech mit der prachtvollsten Filigranarbeit, $1\frac{1}{2}$ Fuss lang. Auch hier ist der untere Schenkel nur um Weniges länger, als die übrigen. Die Rückseite zeigt gleich den meisten ähnlichen Arbeiten die eingeritzten Darstellungen der Evangelistenzeichen und des Lammes.

Bemerkenswerth ist, wie die verschiedenen Kunstepochen nicht allein ihre besonderen Style, sondern auch ihre besonders beliebten Darstellungsmittel haben. Filigranarbeit, Emaillirung, getriebene Arbeit, das ist grösstentheils die Art, in welcher der romanische Styl solche Gegenstände des Kirchenprunks behandelt. In gothischer Zeit verschwindet diese mehr malerische

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 3 bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

№ 3. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Mannigfaltigkeit fast gänzlich, um einer durchgreifenden architektonischen Behandlung Platz zu machen, die sich sodann mit dem eigentlichen Relief und der freien Skulptur verbindet.

Endlich füge ich noch einen prachtvollen Kelch aus der Uebergangszeit hinzu, der sich in der Katharinenkirche findet. Auch hier zeigt die Cuppa eine leise Biegung. Das ganze Werk ist von oben bis unten mit einer durchbrochen gearbeiteten, filigranartig zwar aufliegenden, aber kräftiger behandelten Arabeske bedeckt, die von bewundernswürdig edler Stylisirung ist.

Die Werke der Skulptur in Stein und Holz, die sich in den Kirchen Osnabrücks erhalten haben, sollen an einem andern Orte besprochen werden.

Versteigerung der Friedländer'schen Sammlung zu Leipzig.

Die Versteigerung der Friedländer'schen Sammlung ist beendigt. Sie brachte 5369 Thlr. 18 Sgr. ein. Zwei Drittel der ganzen Auctionsmasse hat, wie gewöhnlich, Hr. Rud. Weigel für seine Auftraggeber erstanden, deren er an einzelnen Personen und öffentlichen Kabineten ihrer 105 zählte. Folgende Preise wurden u. a. bezahlt:

Raphael, die berühmte Transfiguration. Geschätztere zweite, von R. Morghen allein gestochene Platte. gr. Fol. Guter Abdruck, im Unterrande bezeichnet: No. *Trecentoquaranto* R. Morghen. 37 Thlr. — *Lo Spasimo di Sicilia.* P. Toschi sc. gr. Fol. Schöner erster Abdruck dieses Capitalblattes, mit dem Namen des Druckers Bardi. 34 Thlr. — 3 Bl. Glaube, Liebe, Hoffnung, oder die theologischen Tugenden. Nach der Altarstaffel des vorhergehenden Bildes. A. B. Desnoyers sc. Qu. Fol. 26 Thlr. — 7 Bl. Die berühmten Cartons von Hamptoncourt. Vorzügliche Stiche von T. Holloway, R. Sloam und T. S. Webb in gr. Fol. Qu. F. 66 Thlr. — Das Sposalizio. G. Longhi sc. gr. Fol. Capitalblatt mit der Stahlnummer 54, mit dem Namen des Druckers Bardi. 110 Thlr. — Die Madonna von Foligno. A. B. Desnoyers sc. 46 Thlr. — *La Madonna di S. Sisto di Rafaello.* F. Müller sc. Alter guter Abdruck. 27 Thlr. — Dasselbe berühmte Bild der Dresdner Galerie. M. Steinla sc. 25 Thlr. — *Madonna del velo.* G. Longhi und P. Toschi sc. 16 Thlr. 1 Sgr. — Die Madonna mit der Fächerpalme, oder die Madonna des Lord Franzis Egerton. A. Martinet sc. 21 Thlr. 15 Sgr. — Die Madonna mit dem Pergamentstreifen. *(La Vierge à la Legende).* F. Förster sc. 1847 mit dem Namen der Meister und der Stempelnummer 117. 15 Thlr. 12 Sgr. — *S. Cecile.* R. U. Massard sc. 15 Thlr. — Die Grazien. F. Föster sc., mit der Stempelnummer 78 und auf chines. Papier. 19 Thlr. 15 Sgr. — Die berühmten Loggien des Vatikan von J. Volpato, J. Ottaviani u. A. 3 Theile nebst dem von Montagnani dazu gebrachten vierten Theil, die Bibel enthaltend. Vollständig in alten guten Abdrücken. In vier gr. Fol. Bänden in Pappe mit Leinwandrücken und -Ecken. 49 Thlr. — Leone X. und die beiden Cardinäle Giulio de' Medici und Ludovico de' Rossi. S. Jesi sc. gr. Fol. 16 Thlr. 20 Sgr. — *Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa, intagliate da* C. Lasinio; Firenze 1812. Grosse erste Ausgabe dieses trefflichen Werkes, und zwar erste Abdrücke mit der Adresse von Molini, und Landi auf jedem Blatte, auch vor den Nummern. In einem Halbfranzbande in gr. Qu. Fol. 37 Thlr. 15 Sgr. — L. da Vinci, das Abendmahl. R. Morghen sc. Qu. Roy. Fol. Capitalblatt in ziemlich gutem Abdrucke. 28 Thlr. — F. Overbeck, Triumph der Religion in den Künsten. Grosse Composition. Das Gemälde im Städel'schen Kunstinstitute. S. Amsler sc. Roy. Fol. Capitalblatt, in gutem Abdrucke. 16 Thlr. 15 Sgr. — P. von Cornelius, Allegorie. Ein junges Weib in malerischer Landestracht, ähnlich der schweizerischen, auf einem Joche, darunter eine Schlange, stehend, vielleicht eine Bavaria; von einem Knaben mit Helm und Schild begleitet, spricht zu zwei Frauen, der Roma oder Italia und Germania, oder der kirchlichen und weltlichen Mächte, welche mit ihren Insignien geschmückt mit Bibel und Reichskugel in den Händen, auf reich geschmückten Stühlen sitzen. Schön in Umrissen mit der Feder. Oben gerundet. 26 Thlr. 5 Sgr. — P. Anderloni, Attila's Zug gegen Rom. *Attila a Pontif, Leone Magno etc.* Raphael p. Aus den Stanzen gr. Qu. Fol. 15 Thlr. 1 Sgr. — F. Müller, Johannes der Evangelist in Entzückung. D. Dominichino. gr. Fol. Guter erster und seltener Abdruck mit der Jahrzahl 1808, mit dem Namen des Druckers Rambog. 28 Thlr. — G. Edelinck, Die berühmte heilige Familie. Raphael gr. Fol. R. D. 4. *Chef d'oeuvre*, in schönem und sehr seltnem Abdruck, vor dem Wappen. 45 Thlr. 15 Sgr. — G. Pencz, 26 Bl. Die Folge des Lebens Jesu Christi. kl. Qu. 8. B. 30—54. Meist gute Abdrücke, einige wenige an den Ecken verletzt. 15 Thlr. 20 Sgr. — A. Dürer, Die Satyr-Familie. B. 69. Abdruck von grösster Schönheit. 15 Thlr. 15 Sgr. — Josef Longhi, Das Sposalizio nach Raphael. Imp. Fol. 30⅔ Thlr. 16 Thlr. 10 Sgr. — Dasselbe Blatt in sehr schönem alten Abdrucke m. d. Namen des Druckers Bardi und vor dem Namen Raphaels oben am Tempel. Mit doppeltem Stempel des Meisters. 28 Thlr. 1 Sgr. — *La Madonna del velo* vor aller Schrift und mit Stempel. 27 Thlr. 16 Thlr. — J. J. de Boissieu, 93 Blatt. Das radirte, bekannte schöne Werk dieses Meisters, und zwar die Ausgabe von Chaillou-Potrelle, wo sämmtliche Blätter auf Chines. Papier und in gleichem Format in gr. Fol. 22 Thlr. — R. Morghen, die Transfiguration. Zweites von R. Morghen allein gestochenes Blatt, in gutem Abdrucke. 27 Thlr. 20 Sgr. — J. van der Meer de Jonge, das liegende Schaaf. 1685. kl. Qu. 4. Bl. 1. Aeusserst seltenes, kostbares Blatt. Eine Copie davon befindet sich in den Bilderheften zu Bartsch's Peintre-Graveur. 50 Thlr. 15 Sgr. — J. H. Roos, das berühmte Viehstück mit dem schlafenden Hirten. 1664. Fol. B. 38. Capitalblatt in schönem ersten Abdrucke mit der Jahreszahl 1664, 18 Thlr. — J. B. Weenix, das italienische Kloster, im Vorgrunde ruhende Pilger. Qu. Fol. Schön und äusserst selten, fehlt Bartsch, siehe Weigel's Supplement zu Bartsch, No. 7. 18 Thlr. — G. Longhi, die Magdalena von Correggio in der Dresdner Galerie. Qu. Fol. Sehr schöner, seltener Abdruck vor der Schrift, blos mit dem Wappen und den mit der Nadel gerissenen Namen der Meister, auf einem sehr dünnen Papier. 55 Thlr. 15 Sgr. — R. Morghen, das Abendmahl des L. da Vinci. Qu. Roy. Fol. Ziemlich guter Abdruck. 31 Thlr. Dasselbe 41 Thlr. 1 Sgr. — Das berühmte Portrait des Franzesco di Moncada in ganzer Figur zu Pferd. — A. van Dyck. gr. Fol. 35 Thlr. — Z. Prevost, die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen. L. Robert gem. Das Fest der Madonna dell' Arko. Die Fischer. Der Improvisator. 45 Thlr. — N. Schiavoni, die Himmelfahrt der Jungfrau Maria des Tizian. Roy. Fol. 18 Thlr. 5 Sgr. — W. Scharp, 3 Bl. Die Amerikanischen Schlachten, nach J. Trumbull. Gest. von J. G. von Müller, J. F. Clemens

und W. Scharp. 36 Thlr. — P. Toschi, *Lo Spasimo di Sicilia*. Raphael p. Roy. Fol. Alter Abdruck mit dem Namen des Druckers Bardi. 30 Thlr. 5 Sgr. Dasselbe 75 Thlr. — Der Einzug von Henri IV in Paris. F. Gérard p. Qu. Roy. Fol. 16 Thlr. — G. Audran und G. Edelinck, 5 Bl. Die Alexanderschlachten, der Einzug in Babylon und das Zelt des Darius. C. Le Brun p. Qu. Roy. und Imp. Fol. Sehr schöne erste gleiche Abdrücke dieser Capitalfolge mit dem Namen des Druckers Goyton. 71 Thlr. Dasselbe 39 Thlr. 5 Sgr. — P. Anderloni, Christus und die Ehebrecherin. Tizian p. gr. Qu. Fol. Capitalblatt in gutem ersten Abdrucke mit dem Namen des Kupferstechers Tanner. 17 Thlr. — A. Fabri, der Schwur Leo III. Raphael p. Im Vatikan. Qu. Roy. Fol. Die Schenkung Roms. Raphael p. Ebendaselbst. Qu. Roy. Fol. Capitalblatt in gleichem Abdrucke. 16 Thlr. 5 Sgr. — G. Longhi, das Sposalizio. Raphael p. Roy. Fol. In sehr schönem Abdrucke mit dem Namen des Druckers Bardi, vor der Inschrift am Tempel und mit der Stahlnummer 76. 86 Thlr. — F. Müller, die Madonna di S. Sisto di Rafaello. Roy. Fol. Sehr seltener Probedruck vor dem Heiligenscheine der Madonna und vor aller Schrift. 30 Thlr. — P. Toschi, *La Discesa della Croce*. Vorzüglicher Abdruck vor der Schrift und auf Chines. Papier. 27 Thlr. — Rembrandt van Ryn, das grosse *Ecce Homo* in der Höhe, gr. Fol. B. 77. Capitalblatt in altem guten dritten Abdruck. 30 Thlr. — Jan Asselyn. 4. B. 277. Seltener zweiter Abdruck mit den Spuren des Schabeisens der ausgewetzten Staffelei und mit Tuschton oder Plattengrat. 18 Thlr. 15 Sgr. — S. de Vlieger, das Dorf mit den beiden Thürmen. Qu. 8. B. 2. 62 Thlr. — Boisserée's Kölner Dom. Erste Ausgabe dieses vorzüglichen Werkes mit schönen Abdrücken der Kupfer. 18 Thlr. 1 Sgr. — J. N. Strixner, die Sammlung Alt-, Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram. 38 Lieferungen. 68 Thlr. — A. Dürer. Kupferstiche von ihm 24 Thlr. — A. Dürer. Holzschnitte von ihm. Dabei der Triumphwagen. 18 Thlr. 12 Sgr.

Zeitung.

✠ **Berlin**. Das Resultat der vorigjährigen Weihnachtsausstellung von Transparentgemälden des Künstler-Unterstützungs-Vereins ist folgendes gewesen: die Total-Einnahme, mit Inbegriff der bei dieser Gelegenheit erfolgten besonderen Geschenke betrug 2435 Thlr. 20 Sgr.; die Kosten, wobei das Honorar für die Sänger des Königlichen Domchors, betrugen 1117 Thlr. 19 Sgr.; es bleiben also als reiner Ertrag 1318 Thlr. 1 Sgr.

Der Cultusminister, Hr. v. Raumer, hat zum Wiederaufbau der alten, historisch denkwürdigen Fürstenthums-Grenz-Kirche des Dorfes Pantheuau, im Kreise Nimptsch, welche im Januar 1849 ein Raub der Flammen wurde, eine Collecte in den evangelischen Kirchen der sechs östlichen Provinzen bewilligt. Die Fürstenthums-Grenz-Kirche in Pantheuau diente einst in Zeiten religiöser Verfolgung vielen Tausend Evangelischen des benachbarten Reichenbacher Kreises als Zufluchtsstätte. Die Kosten des Neubaues sind auf 13,500 Thlr. veranschlagt, an welchem Betrage noch 2709 Thlr. fehlen, da die Gemeinde nicht mehr als 5892 Thlr. aufbringen kann, aus dem Kirchen-Vermögen und durch Feuer-Societätshülfe aber 4623 Thlr. gedeckt werden. (B. N.)

Auf das Ersuchen der österreichischen Regierung hat das Comité der Dubliner Ausstellung den für die Absendung der in Dublin auszustellenden Gegenstände bestimmten Termin bis auf den 1. April aufgeschoben. Den deutschen Industriellen und Künstlern, welche die dortige Ausstellung zu beschicken gesonnen sind, kommt hierdurch ein Aufschub bis zu Mitte März zu Gute. Durch die Menge der von allen Seiten angemeldeten Gegenstände hat sich das Comité genöthigt gesehen, den ursprünglichen Plan des Gebäudes noch um ein Drittel zu erweitern, und hat Mr. Dargan, der patriotische Veranstalter der Unternehmung, seine ursprüngliche Gabe von 20,000 £. bis auf 50,000 £. (= 333,333 Thlr.) erhöht. — Auf die Fürsprache Alex. v. Humboldt's, der sich für die Ausstellung lebhaft interessirt, haben des Königs Majestät, so wie die Königin von England, sich huldvoll geneigt erklärt, mehrere Stücke aus Höchstderen Kunstschätzen in Dublin ausstellen zu lassen. Auch der Handelsminister hat den Directoren der k. Fabriken die Anweisung zukommen lassen, sich mit ihren gewähltesten Producten an der Ausstellung zu betheiligen, und es wird Seitens des Handelsministerii ein Unterbeamter nach Dublin beordert werden, der sich dort mit der Auspackung, Aufstellung und event. Wiedereinpackung aller preussischen Producte überhaupt beschäftigen soll. (C. B.)

H. **Düsseldorf**. Der schöpferische Wettstreit unsrer Künstler setzt sich in erfreulichster Weise fort. An jene grosse, zuletzt erwähnte Landschaft von A. Achenbach reihte sich bald eine Mondscheinlandschaft von Schirmer, an Umfang zwar weit geringer und einfacher in der Zusammensetzung, aber an innerm Gehalte jener so weit überlegen, wie ein echt poetischer Gedanke einem tüchtigen Stücke Natur. Kenner und vieljährige Beobachter der Schirmer'schen Leistungen wollten behaupten, dies sei eins seiner ausgezeichnetsten Werke. Man fühlte im Anblicke desselben sich versucht, Oberon und Titania einzuladen, um in diesem zauberhaften Thalgrunde ihren nächtlichen Reihentanz zu halten. — Aehnliche und doch ganz andere Empfindungen erweckte eine „Monddämmerung" von Gude, die, während jene Eindrücke aus Shakespeare's „Sommernachtstraum" wach rief, den Helden Ossians einen Festplatz weihen zu wollen schien. Derselbe vortreffliche Künstler gab in einer „Rennthierjagd" uns ein Stück von jener Seite der Welt, „die ewiger Nebel und der trübe Jupiter bedrückt." — Oswald Achenbach führt uns in zwei Landschaften unter den glänzenden Himmel Griechenlands, der uns zu sehr fesselt, als dass wir dem Andreas Achenbach gern zum Strande von Scheveningen folgen sollten, den er in zwei Bildern zwar meisterhaft, aber nach so häufiger Wiederholung desselben Gegenstandes ziemlich langweilig darstellt. Einige elegante Cabinetsstücke von Jabin u. a. schliessen sich in zweiter Reihe an die genannten an.

Zur Ausschmückung des „Malkastens" ist eine zweite und die Hauptdarstellung vollendet: „Raphael auf dem Throne der Kunst", zu seinen Häupten der Schutzpatron derselben, ihm zu Seiten die vorzüglichsten Heroen aller Länder, die ihm ihre Huldigung weihen. Michel Angelo, unterstützt von einer seiner Sibyllen, trägt die ganze Kuppel der Peterskirche hinan; der Erbauer des Kölner Domes den Plan dieses Werkes; Albrecht Dürer erscheint in Begleitung der „Melancholie"; Cimabue in ritterlicher Tracht, Peter Vischer mit seinen treuen Deutschen Augen und viele Andere füllen die Gruppe. — Höchst ergötzlich ist eine Einzeldarstellung des Hondeköter, der von sämmtlichem Federvieh umdrängt erscheint, das er in seinem Leben gemalt, als ob die Thiere für ihre Verherrlichung ihm ebenfalls ihre Huldigung darbringen wollten. — Velasquez mit den Spaniern sowie andere Darstellungen sind noch in Arbeit.

Lentze hat ein Bild von allergrössestem Umfange — wiederum eine Scene aus dem Leben Washington's — begonnen.

Trier. Vor einigen Monaten wurde im Dorfe Nennig, an der Obermosel, ein merkwürdiger Fund gethan. In dem Garten eines Ackermannes hatte sich bisher eine Stelle stets durch Unfruchtbarkeit ausgezeichnet, weshalb der Eigenthümer sich daran machte, dieselbe recht tief umzugraben. Hierbei stiess man bald auf römisches Gemäuer und entdeckte sodann in einer Tiefe von 4 Fuss einen Mosaikboden, welcher sich beinahe unversehrt blosslegen liess, und bald durch die dargestellten Figuren, wie durch die Richtigkeit der Zeichnung und die schönen Farben die Aufmerksamkeit der Behörden und Alterthumsforscher auf sich zog. Durch die Sorgfalt des Hrn. Landraths v. Nell ist diese Mosaik, welche sich den schönsten bisher aufgefundenen zur Seite stellen lässt, gereinigt und vor Zerstörung geschützt worden. Bis jetzt ist ein rechtwinkeliger, viereckiger, von Mauern eingefasster Raum, 32 Fuss lang und 16 Fuss breit, ausgegraben. In der Mitte dieses Zimmers befindet sich eine mit Marmorsteinen eingefasste runde Vertiefung, deren Durchmesser 4½ Fuss beträgt, und in welche mehrere unterirdische Röhren endigen, von denen es noch ungewiss ist, ob sie zur Leitung von Wasser oder von warmer Luft dienten. Die ganze übrige Fläche des Zimmers ist mit Mosaik belegt. Auf der einen Seite der Vertiefung ist ein Tiger dargestellt, welcher ein Pferd anfällt, auf der anderen Seite ein Löwe, welcher, unter seinen Vordertatzen, den Kopf eines Esels hält, während neben ihm ruhig ein Mann steht, die eine Hand auf den Rücken des Löwen legend. Rings umher, längs den vier Mauern, läuft ein Kranz von Rosetten, durch Arabesken unter einander verbunden, gebildet aus Steinchen von

der mannigfaltigsten Farbenmischung und mit erstaunlicher Geschicklichkeit zusammengefügt. (B. N.)

Salzburg. Der Maler Georg Pezolt, der von einer längeren Ausflucht nach Italien zurückgekehrt ist, wird unter anderen Architektur-Bildern eine zweifache Darstellung des Forum romanum in Rom auf die nächste Ausstellung bringen. Eine Ansicht desselben in ziemlich grosser Dimension zeigt uns im Vordergrunde die stolzen Reste des unter dem Namen Graecostasis bekannten griechischen Versammlungsgebäudes. Zwischen seinen schlanken Säulen blickt das Kapitol mit seinem Thurme und dem Conservatorium durch, an dessen Fusse sich die Säulen des Tempels der Concordia und die des Jupiter tonans, sowie auch die Ehrensäule des griechischen Kaiser Phocas erheben. Am äussersten Abhange des kapitolinischen Berges erscheint die Kirche Aracoeli und an dessen Abhange schliessen sich die Mamertin'schen Kerker, die Akademie von St. Luca, die Kirche des h. Hadrianus an, welche Gruppe der mächtige Triumphbogen des Septimius Severus schliesst. Eine Ulmenanlage nimmt den Platz ein, wo einst die Rostra standen. In der Ferne tauchen die Kuppeln der Kirchen hervor, die jetzt das einstige Forum trajanum umgeben. Zwischen diesen ist noch die Ehrensäule Trajans ersichtlich.

Der Monte Pincio mit der französischen Akademie und das isolirte Soracte-Gebirg schliesst in blauer Ferne das reiche Bild. Im äussersten Vordergrunde dehnen sich Reste der Curia hostilis aus.

Ein zweites Bild stellt in Mondbeleuchtung die südöstliche Umgebung des römischen Forum dar. Neben den riesigen kassetirten Gewölben der konstantinischen Friedens-Basilika breitet sich auf den Trümmern des trajanischen Venus- und Roma-Tempel das friedliche Kloster der Olevitaner mit der Kirche S. Francesca Romana aus.

Zwischen diesen beiden Gruppen thürmt sich das flavische Colosseum auf. Zur andern Seite des Klosters zieht Via Sacra durch den Triumphbogen des Titus am Abhange des Palatin'schen Berges, den einst die Prachtbauten der Kaiserpaläste schmückten. In der Tiefe begränzt vom cölischen Berge steigt die Attike des trajanisch-konstantinischen Triumphbogen und das Kloster der Passionisten hervor.

Nebst diesen Bildern, deren Interesse vom Standpunkt der Geschichte wie der Architektur alter und neuer Zeit zu würdigen ist, malt Pezolt eben ein religiöses Bild, den vom Tode erstandenen Heiland darstellend, für ein Altargebäude aus weissem Marmor, welches nach seinen Zeichnungen von dem englischen Bildhauer William Westmacott in der Redemptoristenkirche zu New-York ausgeführt wird.

Eine getreue Wiederholung dieses Bildes ist zugleich bestimmt, ein Familienbegräbniss auf unserem Friedhofe zu St. Sebastian auszuschmücken. (N. Salzb. Z.)

Kunstvereine.

Der **Lübecker** Kunstverein.

Aus der vorigjährigen siebenten Kunstausstellung wurden 20 Oelgemälde für den Kunstverein erworben, und zwar: 5 Genrebilder von: Erich, Fay, Kaufmann, Kiers und Liffers, 13 Landschaften und Seestücke von: Le Hon, Graf Kalkreuth, Lorentzen, Max, Metz, Minjon, Pulian, M. Schmidt, Steffan, Wagner-Deines, R. Zimmermann, Riefstahl, Everaert; 2 Architekturbilder von: Steuerwaldt und Verveer. Ausserdem wurde ein Aquarellgemälde von Laeiss zu Hamburg, Marktplatz zu Lübeck, sowie eine Lithochromie von unserm Landsmanne Köpper (Winckelmann Söhne zu Berlin) nach Meyerheim's Milchmädchen, angekauft, — zu welchen Kunstwerken noch einige Vereins- und Kunstblätter für die Verloosung hinzukamen.

14 Oelgemälde gingen durch Ankauf in den Privatbesitz über, und zwar: 2 Genrebilder von Breitenstein (Düsseldorf) und Werner (Berlin); 12 See-, Gebirgs- und Winteransichten von: Ebert zu München, Emmerich zu Rotterdam, Engelhardt zu Berlin (3), Liffers zu Antwerpen, Linnig zu Antwerpen, Minjon zu Düsseldorf, Ruyten zu Antwerpen, B. Schmidt zu Rostock, Herrmann zu Berlin, v. d. Blyk zu Rotterdam.

Der Ankaufspreis für die Vereinsbilder belief sich diesesmal auf circa 364 Louisd'or und für die von Privaten erstandenen Gemälde auf 149 Louisd'or. Sonach wandte der hiesige Kunstverein den Künstlern für 36 Kunstwerke ingesammt die Summe von 513 Louisd'or zu, — ein Ergebniss, dass in Rücksicht auf die Verhältnisse unsres Vereins sicherlich als kein für die Künstler ungünstiges bezeichnet werden wird.

Wir freuen uns, schliesslich hier noch die schon aus den Vereinskäufen ersichtliche Bemerkung niederlegen zu können, dass auf die vom Verwaltungs-Ausschusse unterm 23. Mai v. J. an seine Mitbürger ergangene Ansprache dem Bestreben desselben, unserer Vaterstadt ein Institut zu erhalten, dessen diese nach ihrer ganzen Stellung und Bedeutung nicht entbehren darf, erfolgreich entsprochen worden ist. Wenn die Zahl der Mitglieder des Kunstvereins sich in Folge dessen schon gegenwärtig auf 375 gehoben hat, — eine Höhe, welche von dem, fast nur auf die Bewohner unserer Stadt beschränkten, Vereine überhaupt bisher noch nicht erreicht worden ist, — so darf die Hoffnung ausgesprochen werden, dass die Theilnahme an den Interessen des Kunstvereins auch ferner wachsend sich bethätigen werde.

Dr. Th. Gaedertz.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Grössere Werke.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. IV. und V. Heft enthält: Der alte Junggeselle von R. Jordan. Das Dachstübchen von A. Siegert. Der Nikolasmann von Th. Mintrop. Weihnachtsbescheerung von C. Gesellschap. Italienische Landschaft von A. Flamm. Kirchhof im Schnee von C. Hilgers. Die jungen Hirten von B. Nordenberg. Das schlafende Mädchen von F. Högg. Kl. Qu.-Fol. Farbendruck. 3 Thlr. Düsseldorf, Arnz & Comp.

Odyssée quinze Sujets composés par E. de Potter. Gravés par D. Desvaches. 1—3. Heft. Kl. Qu.-Fol. à 1 Thlr. Brüssel, B. van der Kolk.

Der Messias, ein Cyclus von Darstellungen nach Motiven aus Klopstock's Messias, in 14 Blättern. Gezeichnet von Fäger. Gestochen von Leybold und Reindel. Fol. Herabgesetzter Preis, geb. 10⅔ Thlr. Vor der Schrift 16 Thlr. Nürnberg, Carl Mayer's Kunstanstalt.

Radirungen von Ferd. Kobell. 178 Blatt Landschaften etc. Mit einem Vorwort von Fr. Kugler. Gr. 4. Herabgesetzter Preis. Cartonnirt 8 Thlr. Gebunden 9 Thlr. 10 Sgr. Ebend.

Staffagen aus dem Hochgebirge. Nach der Natur gezeichnet von Aug. Gerasch. Lithographirt von Frz. Gerasch. 1. und 2. Heft von 6 Blatt. Tondruck à 1 Thlr. 10 Sgr. Wien, L. T. Neumann.

Die Geschichte des deutschen Volkes dargestellt von Prof. Carl Heinrich Hermann. Gestochen unter Leitung von Jul. Thäter von Ufer, Oertinger und Voltz. Mit erläuterndem Text von Dr. R. Foss. 2 Liefer. Gr. Qu.-Fol. 6 Thlr. Gotha, J. Perthes.

Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer. 3. u. 4. Heft. Kl. Fol. Farbendruck à 2 Thlr. Berlin, D. Reimer.

Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen. Nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von W. Zahn. 3. Heft. Kl. Qu.-Fol. 2 Thlr. 15 Sgr. Ebend.

Album englischer Landhäuser, Villen, Cottagen etc. 1. Heft. Gr. 4. Tondruck. 1⅓ Thlr. Carlsruhe, Veith.

Ornamentik von F. Eisenlohr. 11. u. 12. Heft. ½ Fol. 1⅓ Thlr. Ebend.

Bauverzierungen in Holz von F. Eisenlohr. 4. Heft. ½ Fol. 2 Thlr. Ebend.

Die k. k. österreichische Armee nach der neuesten Adjustirung. Gezeichnet und lithogr. von A. Tettenkoffer und A. Strassgschwandtner. VI. Lief. enthält: k. k. Artillerie, k. k. Militair-Fuhrwesen-Corps, Sanitäts-Corps, k. k. Stabs-Dragoner. Fol. Colorirt. 4 Thlr. Wien, A. Leykam.

Erinnerung an Dalmatien in 24 Ansichten. Nach der Natur gezeichnet von Joh. Högelmüller. Lithographirt von Sandmann. Qu. ½ Fol. Tondruck. 10⅔ Thlr. Einzelne Blätter 13⅓ Sgr. Wien, L. T. Neumann.

Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen. Dargestellt von Wilh. Zahn. IV. Heft. Qu. ½ Fol. 2⅔ Thlr. Berlin, D. Reimer.

Kirchen-Geräthe, Crucifixe, Altarleuchter, Taufsteine, herausgegeben von M. Geiss. 9 Blätter Abbildungen ⅓ Thlr. Berlin, C. G. Lüderitz.
(Kirchen-Geräthe nach diesen Abbildungen, in Zink ausgeführt, liefert die Zinkgiesserei des Herausgebers in Berlin.)

II. Einzelne Blätter.

Luther, die Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg anschlagend. Nach einem für das Martinstift in Erfurt bestimmten Relief von Heinr. Heidel. Lith. von L. Piotsch. Qu.-Fol. Tondruck 1 Thlr. Chin. Papier. 1⅓ Thlr. Berlin, Bessers Verlag (F. Danker). (Besprochen im D. K. No. 4.)

Medaillon-Portrait des Königs v. Preussen. Comp. u. gez. v. Ad. Müller. In Holz geschnitten von A. Vogel. Fol. 1 Thlr. Berlin, C. Davids Verlag.

L'Adoration des Mages. Gemalt von Jean van Eyck. Lithographirt von Billoin. Gr. Fol. Chines. Papier. 3 Thlr. 6 Sgr. Brüssel, B. van der Kolk.

La Chûte des Feuilles. Gemalt von Jean van Eyck. In Mezzo-Tinto gestochen von Lelli. Qu.-Fol. 3 Thlr. 6 Sgr. Ebend.

2 Blatt. L'Attente. Ne m'oubliez pas. Gemalt von Jean van Eyck. In Mezzo-Tinto gestochen von Lelli. Fol. à 2 Thlr. 4 Sgr. Ebend.

La Jeunesse de Gérard Dow. Gemalt von H. Leys. Gestochen von P. van Rooth. Fol. 3 Thlr. 10 Sgr. Ebend.

Landschaft mit Heuwagen. Originalradirung von Kuytenbrouwer. Gr. Qu. 4. Chines. Papier. 20 Sgr. Ebend.

Franz Joseph I. in ungarischer Feldmarschall-Uniform. Portrait. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Ed. Kaiser. Gr. Fol. Tondruck. 1⅓ Thlr. Wien, L. T. Neumann.

Die Gemsenjagd. Gegend bei Bischoffshofen im Salzburg'schen Hochgebirge. Gemalt von F. Gauermann. Lithographirt von Weixelgärtner. Gr. Fol. Tondruck. 2⅔ Thlr. Ebend.

Der König der Wälder (Hirsch). Gemalt von E. Landseer. Lithographirt von E. Weixelgärtner. Gr. Fol. Tondruck. 2 Thlr. Wien, Paterno's Wittwe & Sohn.

Der Kohlenmeiler. (Buchbergerthal mit dem Schneeberge.) Gemalt von F. Gauermann. Lithographirt von A. Strassgschwandtner. Gr. Qu.-Fol. Tondruck. 2⅔ Thlr. Ebend.

2 Blatt. Die Schöpfung. Die Geburt Christi. Gemalt von N. Gosse. Lithographirt von J. Bauer. Gr. Qu.-Fol. Chines. Papier à 3⅓ Thlr. Ebd.

Heimkehrende Postillons. (Nach dem Regen.) Gemalt von J. Raffalt. Lithographirt von Alex. Kaiser. Qu.-Fol. Tondruck. 1⅓ Thlr. Colorirt 2⅔ Thlr. Ebend.

Die Verlassene. Gem. von Gust. Lith. von F. Wolf. Fol. 2 Thlr. Ebd.

2 Blatt. Der Dieb. Der Bestohlene. Lithographirt von Ed. Kaiser. Fol. à 1⅓ Thlr. Ebend.

Eine Mutter mit zwei Kindern. Gemalt von Wyngaerdt. In Mezzo-Tinto gestochen von Hermann Sagert. Rheinischer Kunstverein (Mannheim) für 1851. Fol. 4 Thlr. Leipzig, Rudolph Weigel.

Die Christenverfolgung in den römischen Katakomben. Gemalt von Carl Rahl. In Mezzo-Tinto gestochen von Chr. Mayer. Vereinsblatt des älteren österreichischen Kunstvereins. Gr. Qu.-Imp.-Fol. 10 Thlr. Ebend.

Das jüngste Brüderchen. Gemalt von J. G. Meyer (von Bremen). In Mezzo-Tinto gestochen von Ach. Martinet. Fol. Weiss Papier 4 Thlr. Chines. Papier 6 Thlr. Düsseldorf, Jul. Buddeus' Verlag.

Eckernförde am 5. April 1849. Gemalt von Feodor Dietz. Lith. von Fr. Hanfstängl. Qu.-Fol. Chin. Papier. 3 Thlr. Dresden, Fr. Hanfstängl.

Otto, König von Griechenland. (Ganze Figur in griech. Costüm). Gemalt von E. Rietschel. Lithographirt von Fr. Hanfstängl. Gr. Fol. Chines. Papier 6 Thlr. Düsseldorf, Jul. Buddeus' Verlag.

Eckernförde am 5. April 1849. Gemalt von Feodor Dietz. Lithographirt von Fr. Hanfstängl. Qu.-Fol. Chines. Papier 3 Thlr. Dresden, Fr. Hanfstängl.

Otto, König von Griechenland. (Ganze Figur in griech. Costüm.) Gemalt von E. Rietschel. Lithographirt von Fr. Hanfstängl. Gr. Fol. Chines. Papier 3 Thlr.

Der Taufschmaus. Gemalt von Goyer. Lithographirt von Hanfstängl. Qu.-Fol. Chines. Papier 2 Thlr. Ebend.

Die Geschwister. Gemalt von A. Wulfaert. Gestochen von A. H. Payne. 15. Blatt des Allgemeinen Kunstvereins. Qu.-Fol. 1 Thlr. Leipzig, Payne's Kunstanstalt.

La Madonna della Sedia. Gemalt von Raphael Sanzio. Gestochen von Eugen Ed. Schäffer. Fol. 10 Thlr. Leipzig, Rud. Weigel. (Besprochen im Deutschen Kunstblatt. 1852. No. 46.)

(Wird fortgesetzt.)

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Mit Abbildungen. 5. Heft. Frankfurt a. M. Verlag der Schmerber'schen Buchhandlung (Nachfolger Heinr. Keller). 1853.

Ueber den Entwickelungsgang und die Gliederung der christlichen Kunstgeschichte von Moritz Carriere. In F. v. Raumers historischem Taschenbuch. 3te Folge. 4. Jahrg. Leipzig, Brockhaus. 1853. Gr. 12. 2⅙ Thlr.

Aesthetische Fragen von Dr. J. Frauenstädt. Dessau, Gebr. Katz. 1853. 8. brosch. 204 Seiten. Preis 1 Thlr.

Handbuch der Lithographie und Steindruckerei, herausgegeben von Fr. Krauss und Franz Malté. Stuttgart, Schweizerbart. 1853.

The Art-Journal. Februarheft. 1853. A. V. N. Die dekorative Kunst. — Frau Merrifield: die Kleidung, eine schöne Kunst II. Stark gegen das moderne Kostüm, besonders gegen die Schnürleiber. — R. N. Wornum: Französische Kunstsammlungen und Zeichnenschulen. — Reise eines Künstlers von Antwerpen nach Rom. Der Rhein. (mit Abbild.) — Gibson's Werke.

L'Artiste. T. IX. No. 12. 1853. L. Clément de Ris, das Museum von Lille. — X. X. Die Lyoner Ausstellung. — Paul de Saint-Victor: die Skulpturen der Brücke von Jena. Die Werkstatt von Madame Le Fevre Deumier. — Graf Gustav de la Moussaye: die Farben und die Töne.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 11. Sonnabend, den 12. März. **1853.**

Schwedische Künstler in Düsseldorf.

Es ist ein nicht geringes Verdienst der Düsseldorfer Schule, dass sie auf die Förderung und Verbreitung der Kunst, selbst nach entfernteren Gegenden hin, einen sehr thätigen Einfluss ausübt. So lange die Schule in ihrer jetzigen Gestalt besteht, haben immer Ausländer ihre künstlerische Ausbildung in der rheinischen Kunststadt gesucht: Russen, Schweizer, Holländer, Belgier, Engländer, Amerikaner, Norweger, und in der jüngsten Zeit auch Schweden. Tidemand machte für die Norweger den Anfang, ihm folgten bald darauf Gude und die anderen jüngeren Landesgenossen, deren ich früher in diesem Blatte erwähnt habe. Nur die schwedischen Künstler schlugen lange den alten, traditionellen Pfad nach Paris und Rom ein, dort gleichsam das einzige Heil für ihre Kunst suchend. Wickenbergs glänzende Erfolge in Frankreichs Hauptstadt, so wie der geschätzte Name des seit vielen Jahren in Rom angesiedelten Fogelberg mögen wohl das ihrige dazu beigetragen haben. Der Ruf der norwegischen Künstler hatte sich unterdessen allmählig in Schweden verbreitet und wurde wahrscheinlich die nächste Veranlassung, dass mehrere jüngere Künstler sich entschlossen, nach Düsseldorf zu gehen. Nur Dänemark steht unter den scandinavischen Ländern einzig unvertreten hier. Mangel an gehöriger Kenntniss der hiesigen Schule, so wie allerlei von anderswo eingeschwärzte Vorurtheile (ein Echo der jetzt schon längst verschollenen ungünstigen Urtheile über Düsseldorf) haben immer noch die Oberhand bei der in Kopenhagen herrschenden Kunstpartei und machen, dass die dänischen Künstler in der Regel stetig Düsseldorf vermeiden. Doch fehlt es in der letzten Zeit nicht an Ausnahmen. Etliche dänische Künstler, die auf ihrer Reise im Auslande durch Düsseldorf gekommen sind, haben sich hier lange genug aufgehalten, um sich von dem Ungrund der Kopenhagener Ansichten zu überzeugen. So verlebte unter Anderen ein talentvoller dänischer Künstler, Hr. A. Plum, den vorigen Winter hier und, wie ich glaube, hat er eben keine Ursache gehabt, dies zu bereuen; denn ein von ihm gemaltes Genrebild machte, unter den Künstlern wie beim Publikum, so allgemeines Glück, dass es, obgleich der Künstler bis dahin hier ganz unbekannt war, gleich seinen Besitzer fand. Es dürfte demnach nicht unwahrscheinlich sein, dass auch bald andere seiner Landesgenossen dem Beispiele ihrer norwegischen und schwedischen Brüder folgen werden.

Zu den Letzten wende ich mich jetzt insbesondere. Ihre Zahl in Düsseldorf ist im letzten Jahre bedeutend gewachsen. Zum grossen Theil sind sie noch Anfänger und somit hier nicht beim Namen zu erwähnen. Etliche von ihnen berechtigen jedoch zu erfreulichen Erwartungen. Es giebt aber auch welche, die schon in der Heimath sich als selbständige Künstler bewährt haben und hier die Ausbildung suchen, die ihnen das Vaterland bis jetzt noch nicht in hinreichendem Maasse gewähren kann. Unter diesen sei es mir gestattet, Nordenberg, Zoll und Larson mit einigen Worten zu besprechen.

B. Nordenberg, auf dem Lande in der Provinz Blekinge geboren, ist eins dieser von der Natur glücklich ausgestatteten Talente, die ganz unbefangen und scheinbar ohne sonderliche Mühe ihre Aufgaben behandeln. — Ursprünglich für das Kunsthandwerk (als Decorationsmaler) bestimmt, fühlte er, nachdem er eine Zeitlang zu Stockholm in diesem Fache gearbeitet hatte, grosse Neigung, selbstschaffender Künstler zu werden. Schnell machte er den akademischen Kursus durch und erregte nicht geringe Erwartungen durch mehrere von ihm gemalte Bilder aus dem schwedischen Volksleben, wovon unter Andern der Stockholmer Kunstverein einige erstand. Die Düsseldorfer Schule hatte indessen in Schweden einen so guten Klang erlangt, dass er und einige andere jüngere Künstler den Entschluss fassten, dorthin zu gehen. So kam er denn im Herbste 1851 hierher, wurde gleich als Zögling in Hildebrandt's Malklasse aufgenommen und that sich überhaupt so rühmlich hervor, dass es ihm, nach Verlauf von einigen Monaten, gestattet wurde, selbständige Compositionen auszuführen. Sein erstes auf der permanenten Ausstellungaus gestellte Bild: „Blindekuh spielende schwedische Bauernkinder" bekundete Sinn für malerische Anordnung, bezeichnende Motive, naive Auffassung und namentlich ein nicht geringes Talent für Gesammtwirkung und Farbe. Es wurde gleich angekauft. Durch diesen Erfolg ermuntert, unternahm er es, ein viel grösseres und bedeutenderes Bild zu malen. Es befand sich auf den vorjährigen Ausstellungen in

Düsseldorf und Köln und wurde vom Kunstvereine der letzten Stadt zur Verloosung erworben. Der Gegenstand war eine „Hausandacht in einer Blekingschen Bauernstube“, die Auffassung ernst und würdig, ungefähr im Sinne der Tidemand'schen Volksbilder, doch ohne entschiedene oder beabsichtigte Nachahmung dieses Künstlers. In malerischer Beziehung bezog sich die Aufgabe auf eine Sonnenbeleuchtung des Interieurs, mit den davon bedingten reflectirten Schatten, und dies Alles war so glücklich herausgebracht, dass das Bild in dieser Beziehung eines älteren Meisters würdig gewesen wäre. — Mit Tidemand unternahm er im vorigen Sommer eine Reise nach Dalekarlien und anderen schwedischen Provinzen und kehrte im Spätherbste hierher zurück mit einer ebenso reichlichen, wie interessanten Ausbeute von Studien und Motiven, welche er gleich zu Compositionen zu verarbeiten unternahm. Ausser mehreren kleineren, schon vollendeten Bildern hat er jetzt in Arbeit zwei grössere charakteristische Volksbilder, das eine, ein Abendmahl in einer Landkirche, eine reiche Composition von glücklicher Erfindung und harmonischer Lichtvertheilung; — das andere: ein Tanz der Bauern in Dalarne um den Maibaum, ein allgemein in Schweden sehr beliebtes Volksfest, ein Bild von schöner, gemessener Anordnung und vielfach variirten, charakteristischen Motiven. Beiden Bildern fehlt noch die letzte Vollendung; ich werde ein andermal vielleicht auf dieselben zurückkommen. — Bei dem rüstigen und glücklichen Talente Nordenberg's stellt sich sein künstlerisches Horoskop ungemein günstig, besonders wenn er sich eine grössere Feinheit der Zeichnung, überhaupt eine mehr vollendete Meisterschaft zu eigen gemacht, was bei dem Ernst, womit er seine Kunst treibt, sicher zu erwarten steht.

Ch. Zoll, der Mitschüler und Genosse Nordenberg's auf der Stockholmer Akademie, kam erst im verflossenen Herbst hierher und hat bis jetzt noch kein Bild ausgestellt. Er hat indessen eine beträchtliche Anzahl gezeichneter Studien und Entwürfe zu Bildern mitgebracht, so dass man sich daraus einigermaassen einen Begriff von der Beschaffenheit seines Talents und seiner künstlerischen Anlage machen kann. Man sieht, mit welcher Liebe und Hingebung er sich in die eigenthümliche Natur seines Volkes und Landes hineinzuversetzen gestrebt hat. Vom Norden bis Süden hat er Schweden durchpilgert und so manchen schönen und charakteristischen Zug vom Leben und der Sitte seiner Landsleute auf seinen vielen Excursionen erfasst. Bald sieht man das emsige Treiben einer Bauernfamilie in der Stube, am Feuerheerd im Winter; bald wieder die noch härtere Arbeit des schwedischen Landbewohners im Freien: Ein Bärenjäger, die Pelzmütze auf dem Kopf, die Büchse im Arm, durchzieht den einsamen, mit frischem Schnee bedeckten Wald; oder ein Kahn trägt in der stillen Sommernacht einige junge Burschen und Mädchen durch die schilfbewachsene Au zum Forellenfang; die zum Heranlocken der Fische vom Vorderende des Nachens hoch auflockernde Flamme, der behende Bursche, mit gehobener Harpune, seine Beute mit sicherem Blicke erspähend, die vom Gestrüpp und Schilf bewachsenen Ufer — dies Alles giebt ein höchst reizendes Bild nationaler Gebräuche. Auch dem harten Leben der armen Bewohner der nordischen Meeresküste hat er wiederum manche Scene abgelauscht. Ueberall spürt man aber eine grosse Beobachtungsgabe, einen feinen, besonders auf das Naive und Anmuthige gerichteten Sinn, so wie Talent für künstlerische Gestaltung des Stoffes. Mehrere namhafte Düsseldorfer Künstler haben auch ein sehr günstiges Urtheil über diese Zeichnungen ausgesprochen. — Was diesem Künstler noch fehlt, ist der technische Vortrag und Behandlung der Farben: was seine Entwürfe versprechen, kommt noch nicht ganz zu völliger Geltung in seinen Bildern. In seinem Vaterlande mag man deshalb das ihm innewohnende schöne Talent gar zu sehr übersehen haben. Es steht aber zu erwarten, dass er, als Zögling der Hildebrandt'schen Malklasse, bald die technischen Fertigkeiten erlangt, die erforderlich sind, um seiner wahrhaft künstlerischen Idee die volle Realität und malerische Wirkung des ausgeführten Bildes zu verleihen.

Der Marinemaler Larson ist gleichzeitig mit dem Letztgenannten hierher gekommen und arbeitet jetzt unter Anleitung von dem älteren Achenbach. — Mit schwedischen Kriegsschiffen unternahm er mehrere Reisen, um sich mit der Natur des Meeres, so wie mit den nautischen Elementen seines Faches vertraut zu machen. Das Resultat davon legte er in verschiedenen Seebildern dar, welche theils vom Könige und der königlichen Familie, theils vom Kunstverein und Privaten angekauft wurden. Ueberhaupt hat er in seinem Vaterlande schon einen nicht geringen Ruf. — Es ist ein rüstiges, leicht schaffendes Talent Einige, während seines kurzen Aufenthalts hier entstandene Bilder zeugen davon. Seine genaue Kenntniss des ganzen Organismus der Schiffe, des Seemannslebens u. s. w. kommt ihm hierbei vorzüglich zu statten und versieht ihn mit einem reichen Fonds an den verschiedenartigsten Motiven. Die von ihm hier ausgestellten Bilder wurden mit Beifall aufgenommen. In einem derselben sieht man das stürmisch bewegte Meer, unfern der Felsenküste, bei der Einsegelung nach Stockholm. Eine schwedische Fregatte, die wenigen Segel eingerefft, schwebt schlank und majestätisch auf den hochgehenden Wellen. Näher im Vordergrund lawirt ein Fischerboot gegen das Land. Eine stürmisch-zerrissene, düstere Luft, theilweise von Sonnenblicken durchschimmert, ebenso wie der im Schatten etwas kühl gehaltene Ton des Meeres, stimmen glücklich mit dem ernsten Motiv zusammen. Eine eigenthümliche und zugleich wahre Auffassung geht aus dem Ganzen hervor; man fühlt sich unwillkürlich nach jener entfernten nordischen Meeresgegend versetzt. Die Behandlung ist schlicht, aber tüchtig, die Gesammtwirkung harmonisch. — Larson hat so eben ein anderes Bild vollendet, was nächstens auf die hiesige permanente Ausstellung kommen wird. Es ist die schauerlich-grossartige Scene des Schiffbruchs eines Kriegs- und eines Kauffahrteischiffs an der Küste von Norwegen; dasselbe ist noch besser gelungen, als das eben erwähnte Bild. — In der nordischen Kunst bildet, der Natur dieser Länder gemäss, die Marinemalerei ein sehr wichtiges Element. Für Norwegen ist bis jetzt nur ein einziger Künstler in diesem Fache da, nämlich der früher in diesem Blatte von mir besprochene Bennetter, zur Zeit ein Schüler von Gudin. Es ist daher erfreulich, dass auch Schweden in Larson einen Künstler gewonnen, der, unter der ausgezeichneten Leitung eines Meisters, wie Andr. Achenbach, allem Anschein nach, mit Ehren dieses Fach vertreten wird.

Düsseldorf, im Februar 1853. **E. T—d.**

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Höchst merkwürdig sind in der Sakristei der Kathedrale zu Avila, in Alt-Castilien, die Gemälde aussen auf den Thüren eines Schrankes, worin die heiligen Gefässe aufbewahrt werden. Sie sind auch sehr Eyckisch, aber alterthümlicher und energischer, als die Werke des Gallegos, behandelt. Oben thront St. Petrus im päpstlichen Mantel und mit dreifacher Krone auf dem Haupte. In vier Tafeln darunter werden uns Ereignisse aus dem Leben des Apostels vorgestellt: seine Gefangenneh-

mung, seine Befreiung aus dem Kerker u. A. In dem Kleid des Petrus ist viel wirkliches Gold angewendet, so sind auch die Heiligenscheine mit Gold gemalt, sonst aber kommt es hier weiter nicht vor und sind der Goldbrokat, die Besetzungen mit Gold, Perlen und Edelsteinen ganz in der Eyckischen Weise behandelt. Die Zeichnung ist wohl verstanden, die Köpfe haben alle sehr entschiedene Charaktere, sind aber öfter etwas naturalistisch und gemein, wie denn überhaupt eine Beimischung spanischer Eigenthümlichkeiten überall darin hervortritt. In einem Spruchzettel an der Burg des Kerkers, deren Schrift sich auf des Petrus Gefangenschaft und Befreiung bezieht, kommt das Zeichen H, wie auch in den Niederlanden, als M vor. Möchte es gelingen, den Meister dieses ausgezeichneten Werkes zu ermitteln.

In den Kathedralen zu Burgos und Toledo, in der Nationalgalerie zu Madrid und sonst an anderen Orten befindet sich noch manches gute Bild, worin sich der Eyckische Einfluss in der spanischen Schule zu Anfang des 16. Jahrhunderts auf das augenfälligste kundgiebt. Dabei ist aber zu bemerken, dass die Zeichnung und Ausführung nie die Gediegenheit und Feinheit der guten Niederländer erreicht, und dass meistens viel Gold in den Gewändern angebracht ist. Die Namen der Meister und ihre Entstehungszeit sind uns aber unbekannt, daher ich hier mit deren Beschreibung nicht ermüden will. Es bleibt uns indessen noch von einem Meister zu reden, der in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei seinen Zeitgenossen, namentlich wegen seiner Portraits am Hofe des Ferdinand und der Isabella in höchstem Ansehn stand und heute noch als einer der besten Maler Spaniens jener Zeit verehrt wird. Es ist dieses

Antonio del Rincon aus Granada, der 1446 geboren, im Jahre 1500 gestorben ist. Wir haben zu bedauern, dass alle von Alters her berühmten Werke von ihm entweder in Feuersbrünsten zu Grunde gegangen, oder sonst verunglückt oder verschleppt worden sind. Mit Sicherheit scheint jetzt kein Werk mehr von ihm nachweisbar. Cean Bermudez erwähnt unter andern die Bildnisse des Königs Ferdinand und seiner Gemahlin Isabella, als in der Kirche S. Juan de los reyes zu Toledo befindlich; diese wurde aber von den Franzosen verwüstet. Murray, in seinem Handbuch für Spanien, vermuthet indessen S. 154 hier einen Irrthum und glaubt, dass jene gemeint seien, die sich in der Kirche gleichen Namens zu Granada befinden oder befunden haben. Ein grosses Werk des Meisters war der Retablo des Hauptaltares in der Kirche des abgelegenen Ortes Robledo de Chavela in Alt-Castilien, welcher in 17 Tafeln das Leben der Maria darstellte, in der Mitte ihre Himmelfahrt. Allein auch dieses Werk ist spurlos verschwunden. Murray, welcher die spanischen Maler oft gut bezeichnet hat, nennt Rincon den Mabuse der Spanier, wodurch er wohl die niederländische Malweise, verbunden mit der volleren Zeichnung der Italiener, andeuten zu wollen scheint. Diese Bezeichnung würde wenigstens ziemlich auf das Portrait eines Mannes passen, welches sich in dem Nationalmuseum in S. Trinidad zu Madrid befindet und von einem ausgezeichneten spanischen Kunstforscher und Maler Hrn. Valentin Carderera für ein Gemälde des Rincon gehalten wird. Das Brustbild, etwas unter Lebensgrösse, stellt einen Mann von Stand in reifem Alter dar, mit feinen, blonden Haaren und blühender Gesichtsfarbe. Die eine seiner Hände legt er an die Brust, die andere auf den vor ihm stehenden Tisch. Sein dunkles Kleid ist mit fleckigem Pelz besetzt und mit dem Kreuze des Sanjago-Ordens geziert. Der Brustlatz, roth mit Gold durchwirkt, lässt das Hemd oben vorstehen. Der Grund ist dunkel. Die Art der Ausführung erinnert noch an die der Eyckischen Schule, namentlich der Pelz, sonst ist die Zeichnung voller, der Farbenauftrag breiter, die Carnation sehr colorirt. Alles ist mit der grössten Sorgfalt und dem gründlichen Verständniss ausgeführt, und die Auffassung der Individualität so fein und charakteristisch, dass sie eines Holbeins würdig wäre.

Schon wurde angegeben, dass neben der Richtung, in welcher die Eyckische Art und Weise ganz zur Geltung kam, wir auch eine davon etwas abweichende antreffen, in welcher das deutsche Element sehr mit spanischer Eigenthümlichkeit gemischt erscheint. Werke dieser Art treffen wir in ganz Spanien, im Süden und Norden, aber selten die Namen ihrer Meister oder eine Jahrszahl ihrer Entstehung. Nachfolgende Mittheilungen mögen daher hier genügen.

Von Pedro de Cordova hat sich noch in der Moschee seiner Vaterstadt das Bild erhalten, welches er im Jahre 1475 für den Canonicus jener Kirche Frater Diego Joachim de Castra gemalt. Der Hauptgegenstand des Bildes befindet sich im oberen Theil der Tafel und stellt die Verkündigung dar, darunter stehen sechs Heilige, immer drei zu jeder Seite, und dabei zwei knieende Donatare nebst der Inschrift: *pedro de Cor dova pĩtor.* Unten liest man ferner auf schwarzer Tafel mit goldenen Buchstaben: *Esta obra e retablo mande frazer Diego Joachĩ de Castro canonigo desta igsia a onor de Dios nostro Señor e de la sante incarnacion el los biẽ adentrerados Sã Juan baptista e Saniago e sã Llorente e santo de Bretaña e de Santo pio papa e de Santa Barbara . acabule a pp. dias de marze año de MCCCC. LXXV. años.* — Die Malerei ist etwas flach in der Wirkung, die Köpfe gut gezeichnet, die Gewänder, in denen viel Gold angebracht ist, haben schmale Falten in deutsch-spanischer Art.

Ein bedeutenderes Werk jener Richtung ist der Retablo in der Kapelle Santiago der Kathedrale zu Toledo. Nach dem noch vorhandenen Document aus Manzanares im Jahr 1498 ausgefertigt, liess dieses Werk Donna Maria de Luna, Tochter des Don Alvaro und der Dona Juana durch die Maler Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora fertigen und zahlte dafür 50,000 Maravedis. Dieser Altarschmuck enthält in der Mitte die bemalte, in estofado vollendete Holzfigur des h. Jacob zu Pferde; die 14 Gemälde auf Goldgrund stellen zum Theil Gegenstände aus der Leidensgeschichte dar, oder stehende Apostel, Bischöfe und Märtyrinnen. Oben thront Maria mit dem Christkinde und Engeln zu den Seiten. Unten in zwei der fünf kleinen Tafeln kniet Don Alvaro de Luna bei dem h. Franziscus und seine Gemahlin Dona Juana Primentel bei dem h. Antonius von Padua. In der Darstellungsweise dieser unter sich nicht auffallend verschiedenen Bilder ist das Eyckische Element stark mit dem spanischen gemischt. Die Umrisse sind hart; die grossen schwarzen Augen sehen etwas starr, wie so häufig bei jenen spanischen Malern, denen das tiefere Gemüthsleben fehlt.

Ein bis jetzt unbekannter Maler von Auszeichnung in jener Richtung ist der Sohn des Meisters Rodrigo, wahrscheinlich des Bildschnitzers, welcher 1495 die unteren Chorstühle in der Kathedrale zu Toledo gefertigt und darauf die Eroberung von Granada dargestellt hat. Das einzige zu meiner Kenntniss gelangte Bild dieses Meisters ist eine Anbetung der Könige in etwas über halb lebensgrossen Figuren, im Besitz eines italienischen Caplans zu Valencia. Es ist bezeichnet: LO FIL. DE MESTRE RODRIGO.

Verwandt mit diesem Gemälde sind zwei aus dem Leben der Maria in der National-Galerie in S. Trinidad zu Madrid. Ist in diesen der deutsche Einfluss auch noch sehr bemerkbar, so tritt doch auch die spanische Eigenthümlichkeit oft entschieden hervor, namentlich in dem häufigen Gebrauch des Goldes. Das eine stellt die Krönung Mariä dar; ihren Thron umgeben viele musicirende und singende Engel. Das andere, wie die h.

Jungfrau dem h. Isidoro das Priestergewand übergiebt. Gegenwärtig ist vieles Volk, wobei mehrere schöne Weiber. Die Figuren haben etwa ein Drittel Lebensgrösse. Herkunft und Meister dieser interessanten Bilder habe ich nicht erfahren können.

Unbekannt ist auch der Maler des herrlichen, grossen Retables in der Dominikaner-Kirche Sanct Thomas zu Avila, wodurch er sich als einen Meister ersten Ranges erwiesen und in Spanien unübertroffen unter seinen Zeitgenossen dasteht. Wahrscheinlich enthielt einst der untere, jetzt erneute Theil der Einrahmung eine Inschrift, die uns Aufschluss gegeben haben würde. Einige Anhaltspunkte bieten sich jedoch dar. In der kleinen Kirche befindet sich nämlich das köstliche Grabmal, welches König Ferdinand und Isabella ihrem einzigen Sohn Don Juan, der im Jahre 1497 in der Blüthe seiner Jahre gestorben, errichten liessen. Auch stifteten sie den schönen Chor mit zwei Sitzen für sich selbst auf der Empore gegenüber dem Altar. Mit dem Wappen und dem Namenszeichen der Königin Isabella sind auch die grossen Leuchter in Bronze versehen, welche vor dem Retablo stehen, das sicherlich auch in jener Zeit gefertigt worden ist. Somit darf mit Zuversicht angenommen werden, dass er auch gleichfalls von jenem königlichen Paare gestiftet worden ist. Für das Grabmonument und die Chorstühle hatten sie die ausgezeichnetsten Bildhauer und Holzschnitzer berufen und die Malereien des Retablos beweisen, dass auch hierzu einer der damals berühmtesten Maler verwendet worden ist. Bei Hofe stand aber keiner höher als Antonio del Rincon. Ob wir nun hier ein Werk von ihm vor Augen haben, wage ich nicht zu entscheiden. Behaupten aber kann ich, dass es nicht von Gallegos ist, wie wohl Murray sagt, dass man es dafür halte. — Die hohe Altarwand, mit gothischer Schnitzwerkeinfassung, enthält in der Mitte die bemalte Holzfigur des h. Dominicus, die jedoch gegen eine frühere, wahrscheinlich des h. *Thomas* von Aquin, vertauscht worden, da jene ein Werk des 18. Jahrhunderts ist. Weiter besteht der Retablo aus vier grösseren Gemälden mit Darstellungen aus dem Leben des h. Thomas von Aquin, sechs kleineren Tafeln mit einzeln stehenden Heiligen und unten vier andere, mit den halben Figuren der Evangelisten Johannes und Matthäus und der zwei Kirchenväter Hieronymus und Augustinus. Der Grund bei den Brustbildern ist weiss oder blau mit goldenen Mustern, gleich Teppichen. Die Zeichnung ist fein und wohl verstanden, die Charaktere sind alle sehr sprechend, oft würdig, die Gewänder sehr studirt und schön geordnet. Das Colorit hat zwar einen wahren, selbst satten Ton, doch ist es nicht besonders kräftig, so dass die Malerei wie in Tempera ausgeführt scheint. Der Styl ist ein dem Künstler eigenthümlicher und auf ein strenges Studium des Wirklichen gegründeter, weder entschieden deutsch, noch italienisch; und die Gewänder sind nicht so massig gehalten, wie es sonst zu jener Zeit in Spanien üblich wurde, dagegen wandte er nach spanischer Weise sehr viel Gold in denselben an. Möchte es gelingen, über diese Malerei, die zum Vorzüglichsten gehört, was die spanische Kunst jener Zeit hervorgebracht, genügenden Aufschluss zu erhalten.

Wir gelangen nun zu den Meistern des 16. Jahrhunderts, bei denen der Einfluss aus Italien allmählig überwiegend wurde, sei es, dass italienische Maler durch die Ausübung ihrer Kunst in Spanien dazu beigetragen, oder dass Spanier in Italien ihre Studien gemacht. Ersteres war besonders in Valencia der Fall, wo Pablo de Arigo und Francisco Napoli, beide der florentiner Richtung eines Fra Bartolomeo angehörend, bedeutende Werke ausgeführt haben. Namentlich schmückten sie im Jahre 1506 die inneren und äusseren Thürseiten des Altarschreins auf dem Hauptaltar in der Kathedrale jener Stadt mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Von Ersterem sind auch in derselben Kirche die lebensgrossen einzelnen Figuren der h. Cosmus und Damian, von breiter, meisterlicher Behandlung, guter, strenger Zeichnung und einem glühenden Colorit. Auch malten sie noch verschiedene andere Kirchenbilder in jener Gegend, so dass sie sich längere Zeit in Spanien aufgehalten haben müssen, daher wir von ihnen aus Italien ohne Kunde geblieben, ihren Einfluss auf die spanischen Maler aber um so sicherer annehmen dürfen. Wir kehren zu diesen zurück.

Alexo Fernandez wurde im Jahre 1508 vom Capitel der Kathedrale zu Sevilla, nebst seinem Bruder, dem Bildhauer Jorge Fernandez Aleman, aus Cordova berufen, um für die Sakristei des Chors jener Kirche den Retablo, hier die Rückwand des Hochaltars, mit drei Gemälden zu schmücken. Das eine Seitenbild stellt die Versöhnung des Joachim mit der h. Anna dar. Oben schwebt ein Engel. Hinter Joachim hält ein Diener ein Lamm zur Reinigung. Die Geburt der Maria bildet das Mittelbild und ihre Reinigung das zur anderen Seite. Hier kniet Maria vor dem Priester, Joseph steht bei einer Dienerin, die zwei Tauben hält. Der Kopf der h. Jungfrau ist sehr schön, der Gang der Gewänder wohl verstanden und grossartig geordnet; die Falten, schmal und eckig gebrochen, sind es mehr in der florentinischen, als der deutschen Art, übrigens ist nach spanischer Weise viel Gold daran verwendet. Der allgemein kräftige Ton geht in den Schatten ins schwer Braune; da diese Bilder indessen nur bei Kerzenbeleuchtung sichtbar sind, so ist über das Colorit kein richtiges Urtheil zu gewinnen.

Pedro Fernandez de Guadelupe malte für die Kathedrale zu Sevilla mehrere Tafeln, welche mit der Jahreszahl 1526 bezeichnet sind. Das Hauptbild stellt den vom Kreuz abgenommenen Christus, auf den Knieen der Maria liegend, dar. Magdalena küsst seine Hand, viele seiner Jünger umgeben ihn trauernd. In der Altarstaffel befinden sich die Darstellungen des Christus an der Säule, des reuigen Petrus und zu beiden Seiten der Donatar und seine Gemahlin. Die Zeichnung in diesem Bilde ist vorzüglich, das Colorit tief im Ton, beide an die ferrareser Schule des Costa erinnernd. Doch durfte auch hier das Gold nicht fehlen.

Einige vorzügliche Gemälde, in ähnlicher Weise behandelt, befinden sich in der Kathedrale zu Valencia. Das eine stellt den h. Dionysius dar, der seinen Kopf vor sich hält und von zwei Engeln begleitet wird; vorn kniet die Stifterin. Das Gegenstück zeigt einen anderen Bischof auf einem Sessel sitzend und ein Buch haltend. Zwei kleine Engel ziehen hinter ihm den Vorhang zurück. Vorn zur Erde sitzt ein schwarzer Vogel, gleich einer Taube, und links kniet der Donatar. Die fast lebensgrossen Gestalten sind sehr würdig gehalten; der Faltenwurf ist breit; das Colorit kräftig; die Anwendung des Goldes in den Gewändern reichlich. Den Namen des Meisters konnte ich nicht erfahren, indessen geben vielleicht die unten angebrachten Inschriften Auskunft darüber, die ich aber bei der Dunkelheit in der Kirche, dem Staub, der sie bedeckte, selbst bei Kerzenlicht nicht entziffern konnte. Im Allgemeinen wurde ich lebhaft an sie erinnert, als ich zu Avila die Gemälde des Santos Cruz kennen lernte. Diese befinden sich mit anderen Tafeln von Pedro Berruguete und Juan de Borgeña an dem Retablo am Hauptaltar der Kathedrale, welcher im Jahre 1508 errichtet worden ist. Die beiden Ersteren erhielten für ihren Antheil 75,000 Maravedis, Letzterer für fünf Bilder 15,000. Der ganze Retablo besteht aus zehn grossen Darstellungen aus dem Leben Christi, sechs kleineren Tafeln zu den Seiten und unten noch acht mit den Figuren der Evangelisten und Kirchenväter. Diese acht Bilder, so wie die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel, sind wohl von Santos Cruz gemalt. Sie sind die alterthümlichsten, aber zugleich grossar-

tigsten in Anordnung und ihror ganzen Haltung. Die Köpfe erfreuen durch Schönheit oder ergreifen durch tiefe Charakteristik. Die in grossen Massen gehaltenen Gewänder haben noch reiche Ausschmückungen in Gold. — Vier der schwächsten dieser Folge von Bildern sind die oberen: Christus auf dem Oelberg, die Geisselung und die Anferstehung Christi, so wie Christus im Limbus. Sie scheinon von Pedro Berruguete ausgeführt, da die übrigen vier Bilder, die Verkündigung, die Geburt Christi, dessen Verklärung und die Kreuzigung, mit anderen Gemälden des Juan de Borgoña übereinstimmen und sicher Werke dieses Meisters sind. Die Behandlung derselben ist weit italienischer, die Anwendung des Goldes geringer, als bei denen der beiden anderen Meister.

Bei weitem das wichtigste Werk des Juan de Borgoña sind die Wandmalereien in dem Capitelsaal des Winters der Kathedrale zu Toledo, der in einem geringeren Maassstab für Spanien das ist, was der Saal der Chorbücher im Dom zu Siena mit den Malereien des Pinturicchio für Italien. Nach einer Tradition, die auch Csen Bermudez mittheilt, aber bezweifelt, hat Pedro Berruguete gleichfalls in jenem Capitelsaal gemalt. Untersucht man nun die Malereien selbst, so ergiebt sich allerdings, dass zwei verschiedene Meister darin zu unterscheiden sind, dass namentlich drei Darstellungen aus der Leidensgeschichte und das Jüngste Gericht, letzteres an der Wand der Eingangsthür, von einer schwächeren Hand ausgeführt sind, als der übrige grössere Theil der Wandbilder, und zwar von derselben, welcher wir die schwächeren Bilder im Retablo zu Avila zugeschrieben haben, nämlich dem Pedro Berruguete. Da Bermudez seit 1500 keine Nachrichten mehr von ihm gefunden, glaubt er ihn bald nach diesem Jahr gestorben. Sicher liess er das angefangene Werk unvollendet, und Cardinal Francisco Ximenes de Cisneros, dem wir die Ausschmückung des Saales verdanken, übertrug erst im Jahre 1508 die Vollendung dem Juan de Borgoña. In der Darstellung des Jüngsten Gerichts sitzt Christus mit erhobenen Armen auf dem Regenbogen. Maria und Johannes der Täufer befinden sich zunächst zu seinen Seiten, dann die zwölf Apostel und über ihnen zehn Chöre der Engel. Unter Christus glänzt das Kreuz, in einer Glorie blasen zwei Engel der Auferstehung und dem Gericht. Zur Rechten des Erlösers knieen die Erlösten; unter ihnen Auferstehende; gegenüber sind die Verdammten nach ihren Lastern gruppirt: *Sobervia, Avaritia, Luxuria, Yra, Gula, Envidia, Pereza.* Unter den Verdammten befinden sich viele gut und ausdrucksvoll bewegte Figuren. Im Allgemeinen ist die Wirkung des Bildes etwas mager; offenbar war das zwar nicht unbedeutende Talent des Künstlers doch dem schwierigen Gegenstande nicht gewachsen. Pedro Berruguete malte auch noch, wie schon erwähnt, die drei anderen Frescobilder, nämlich die Kreuzabnahme, Christi Leichnam beweint und des Heilands Auferstehung, an die sich dies grosse Fresco des Jüngsten Gerichts anschliesst. Nach diesem Beginn scheint es, dass nach dem ursprünglichen Plan das Leben Christi an den Wänden dargestellt werden sollte. Juan de Borgoña aber verliess denselben und benutzte die neun übrigen Felder zu einem Cyclus aus dem Leben der Maria, welche Gegenstände dem Cardinal genehmer gewesen sein dürften, sicher aber mehr der Kunst des zur Anmuth neigenden Künstlers entsprachen. Diese Wandmalereien enthalten folgende Darstellungen: Joachim versöhnt sich mit Anna; die Geburt der Maria; ihr Eintritt in den Tempel; die Verkündigung; die Heimsuchung; die Darbringung im Tempel; der Tod der Maria; ihre Himmelfahrt, und wie sie dem h. Ildefonso das Priestergewand übergiebt. Unter diesen Wandmalereien befinden sich die Brustbilder der Erzbischöfe von Toledo bis und einschliesslich des Portraits vom Cardinal Francisco Ximenez de Cisneros (gest. 1517) von Borgoña gemalt; die weiter Folgenden wurden bei eines jeden Eintritt in die Würde hinzugefügt. Im Allgemeinen erinnern diese Wandgemälde des Borgoña sehr an die Werke des Florentiners Domenico Ghirlandajo, jedoch hat seine Färbung mehr Tiefe und Sättigung, wie wir sie in den Malereien des Pietro Perugino bewundern; jedenfalls ist die Malerei kein reines Fresco, sondern, gleich den Wandbildern des Pinturicchio, stark mit Tempera übergangen. Seine Zeichnung ist fein und naturgetreu, die Bewegungen seiner Gestalten sind ungezwungen, die Charaktere voll Leben, die Frauenköpfe rundlich und hübsch. Die Anwendung des Goldes beschränkte er sehr in den historischen Bildern, dagegen fand sie in reichem Maasse bei den Portraits statt, die übrigens vortrefflich und sprechend charakteristisch behandelt sind. Die Decke des Saales, trog- oder zeltförmig von maurischer Construction, ist prachtvoll mit vergoldeten Rosetten verziert und erhöht den Glanz und die Herrlichkeit dieses in Spanien einzigen Prachtgemaches. (Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche von Gustav Parthey. Berlin, 1853. gr. 8. XXII u. 635 SS. 4 Thlr.

Durch die grosse Erfindung, Holz oder Metallplatten, in welchen eine Zeichnung aus- oder eingegraben ist, mit Farbe auf Papier tausendfältig abzudrucken, hat die zeichnende Kunst eine ausserordentliche Ausdehnung gewonnen, in der sie nicht nur alle andre Kunstzweige in sich aufnahm und abspiegelte, sondern ihnen die Xylographie und Chalkographie, als durchaus neue hinzufügte. Diese haben einen doppelten Charakter, einmal sind sie Vervielfältigungskünste, wie die Buchdruckerkunst, aber es dauerte nicht lange, so wurden sie auch ein eigenthümlicher, dem Alterthum unbekannter Ausdruck der erfindenden und schaffenden Kunstthätigkeit. Mit ihrer Hülfe und ihren Mitteln konnte die Zeichnung nunmehr die ganze Natur und Welt umfassen und durch die Leichtigkeit und Ausführlichkeit, mit der sie die Gegenstände derselben zur lebendigen Anschauung bringt, auch den Wissenschaften zu einer unentbehrlichen Gefährtin und Gehülfin werden. Die Zahl der Holzschnitte und Kupferstiche vermehrte sich unendlich und das Registriren derselben nach Zeit, Ort und Urheber wurde ebenso, wie bei den schriftstellerischen Werken zum Bedürfniss, war aber bei weitem schwerer zu befriedigen, besonders für die ältere Zeit. Es handelt sich nehmlich hier nicht, wie bei jenen, um mehr oder weniger voluminöse Schriften, sondern um einzelne, nicht immer in den Handel gekommene oder zu einem Ganzen vereinigte, oft als Zubehör in Büchern versteckte Blätter, von denen ein grosser Theil ganz anonym ist, ein eben so grosser aber mehr als einem Urheber angehört, indem der Maler oder Zeichner, und der dessen Arbeit in den Holzschnitt oder Kupferstich übertragende Künstler mit einer gewissen Gleichberechtigung darauf Anspruch machen. Erst Adam Bartsch, der Vorsteher der k. k. Kupferstichsammlung in Wien, unternahm die Riesenarbeit in seinem Peintre Graveur seit 1802 ein beschreibendes, kritisches und möglichst vollständiges Verzeichniss aller von Malern oder Zeichnern selbst in Kupfer gebrachten Werke zu liefern, welches ähnliche Versuche vor ihm weit hinter sich gelassen hat und mit Recht klassisch geworden, aber, wie leicht zu erachten, unvollendet geblieben ist. Nach diesem Muster hat die französische Schule allein einen ergänzenden Fortsetzer in R. Dumesnil seit 1835 gefunden; aus der deutschen Schule sind für einige namhafte Künstler des vorigen Jahrhunderts brauchbare Spezialkataloge erschienen, andre jedoch, wie der unvergleich-

liche Chodowiecky, in schlechte Hände gefallen. Des ganzen XVII. Jahrhunderts bei uns hat sich in dieser Beziehung noch niemand angenommen, und doch steht ein deutscher Künstler an der Spitze desselben, welcher jetzt ein Stolz seines Vaterlandes ist, damals aber durch jesuitische Ketzerverfolgung und durch den 30jährigen Krieg aus der Heimath vertrieben, erst in England, wie früher Holbein, eine bleibende Stätte fand. Wie sehr er auch nach seinem Tode daselbst geschätzt wurde, zeigt der, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in London gedruckt erschienene und 1759 wieder aufgelegte Katalog seiner Werke mit Lebensnachrichten von ihm, den G. Vertue, ein tüchtiger Stecher und fleissiger Kunstforscher, abgefasst hat; seitdem sind die Preise von Hollars Arbeiten, insofern sie England selbst betreffen, dort zu einer fabelhaften Höhe gestiegen, wovon unser Verfasser mehrere Beispiele giebt. Vertue's Katalog ist aber jetzt nicht nur ziemlich selten geworden, sondern in jeder Beziehung so oberflächlich und so wenig brauchbar, dass schon deshalb die Abfassung eines besseren neuen dringend gewünscht werden musste. Ein solcher Leitfaden ist grade bei Hollar um so unentbehrlicher, als sein Werk zu den zahlreichsten, mannigfaltigsten und in mehr als einer Hinsicht belehrendsten gehört, die wir überhaupt besitzen. Hollars künstlerischer Character als Zeichner ist die innigste und treueste Naturauffassung ohne Manier und Schminke, die verständigste, sorgfältigste und sauberste Darstellung aller Gegenstände, die er vor sich sah. Kunstgerecht weiss er sowohl ganze Gegenden und Städte, wie einzelne Bauwerke, geometrisch in den Grund zu legen, oder perspektivisch mit allem Detail zur Ansicht zu bringen; seine Landschaften, Marinen und Prospekte athmen malerisches Gefühl und sind häufig an schönen Staffagen reich; seine Figuren, Bildnisse und Köpfe sind der wahrste und gemüthlichste Abdruck der Personen selbst; seine naturhistorischen Vorstellungen, besonders Insekten, sind bewundernswerth und lassen kaum die Farbe vermissen; nichts in der lebendigen oder todten Natur ist ihm fremd geblieben, mit allem hat er sich auf's innigste vertraut gemacht. Was er in dieser Art nach eigner Wahl geschaffen, gehört zu seinen reizendsten Arbeiten, wie die Kostumbilder, die Frauenzimmerköpfe in Medaillons, das Reissbüchlein, die Rhein- und Donauansichten, die strassburger und englischen Jahreszeiten. Wo er die Werke anderer Meister kopirt, verräth er überall ein bewundernswürdiges Eindringen in den Geist und die Art seiner Vorbilder, mögen es ältere deutsche oder italienische, von Dürer, Holbein, Titian, Parmesan u. a., oder spätere niederländische von Breughel, van Artois, Elzheimer oder van Dyck sein. Hier ist der Werth seiner Blätter freilich von dem ihrer Originale abhängig und er steht auch hier bei Malern seiner eignen Wahl, wie die vorgenannten, am höchsten, zumal da ihm in der berühmten Sammlung seines Hauptgönners, des Grafen Arundel, und andrer damaliger Kunstfreunde, eine Menge von trefflichen Gemälden und Zeichnungen zu Gebot stand, die seitdem bis auf seine Radirungen grösstentheils spurlos verschwunden sind. Schwerlich würde er nach andern geringeren Künstlern gearbeitet haben, wäre er nicht durch Bestellung oder andre Verhältnisse und als Nothbehelf zuweilen dazu vermogt worden; wo er so manierirten Malern, wie einem Peter van Avont folgt, kann die Treue, der er sich auch hier befleisst und die wir sonst so gern bei ihm wahrnehmen, sogar widerlich werden und lässt nur bedauern, dass er sein Talent auch an so undankbaren Aufgaben hat verschwenden müssen. Vergleichen wir ihn mit andern Künstlern, so ist er seinen berühmten Zeitgenossen, dem Callot und Steph. della Bella am nächsten verwandt, die wie er, die Radirnadel statt des Grabstichels zu ihrem Lieblingsinstrument machten und ihr nicht nur eine Selbständigkeit, welche die Hülfe des letzteren entbehrlich macht, zu geben, sondern durch sie für ihren Reichthum an Erfindung und ihre unerschöpfliche Phantasie einen leichteren und bequemeren Spielraum zu gewinnen wussten. Allen dreien war das bisherige Gebiet der Malerei viel zu enge, sie verschmähen dasselbe zwar nicht in der historischen Gruppe, der Landschaft, den architektonischen und Naturansichten, aber sie bewegen sich lieber in dem Gewimmel der Menschenwelt; ihre Tummelplätze sind weite Gegenden, Schlachtfelder und Feldläger, Häfen und Märkte, Theater und Hallen; auch da, wo es auf einzelne Handlungen oder Hauptpersonen ankommt, lassen sie es nicht an einem Ueberfluss von Nebenfiguren oft bis in die kleinste perspektivische Ferne fehlen. An Vielseitigkeit und Charakteristik beiden weit überlegen, ist Hollar stets gemessen und natürlich, gleich entfernt von Callots Neigung zum Abentheuerlichen und Fratzenhaften und seinen oft insektenartigen Menschenhaufen, wie von della Bella's blendender, aber durch ihre Einförmigkeit ermüdender Manier; seine saftige Nadel hält zwischen der trockenen des ersten und der schillernden des andern eine glückliche Mitte. Unübertrefflich ist er besonders in der Darstellung haariger und wolliger Stoffe, von Pelzwerk, Geflügel und dergleichen.

So schätzbar, zugleich von dem historischen Gesichtspunkt aus, die Werke der ebengenannten Meister, in Bezug auf Frankreich und Italien sind, so und in noch höherem Grade sind es die des Hollar für Deutschland, die Niederlande und England. Zur Geschichte des 30jährigen Krieges, des niederländischen Freiheitskampfs, der bürgerlichen Unruhen und Kriege in England bis zum Fall Karls I, sowie der Restauration Karls II nach Cromwels Tode und der nachfolgenden dortigen Begebenheiten hat er vieles in bildlichen Darstellungen hinterlassen, was beinahe den Werth gleichzeitiger Urkunden hat; fast von allen Personen, welche in dieser Periode in Staat und Kirche, in Literatur und Kunst sich auszeichneten, namentlich englischen, aber auch vielen andern, besitzen wir ächte Bildnisse durch ihn; keiner hat seine Gegenwart nach Ort und Zeit in solcher Treue und Mannigfaltigkeit abgespiegelt wie er. Als Kostumzeichner verdanken wir ihm mehrere Sammlungen von Frauenzimmertrachten in ganzen Figuren oder Brustbildern, von denen die unter dem Namen Aula Veneris bekannte, welche sich über Deutschland und andre europäische Völker erstreckt, nicht ihres Gleichen hat. Es war noch die kleidsamere Zeit des spanischen Kostums und eignen Haars bei den Männern, so wie der nach den Provinzen und selbst nach einzelnen Städten eigenthümlichen Verschiedenheit bei den Weibern, eine Zeit, welche nicht lange darauf dem Franzosenthum und den Perücken Platz machen musste. In geometrischen oder perspektivischen Aufnahmen von Städten und Gegenden, übertraf er alle seine Vorgänger, den gleichzeitigen Merian nicht ausgenommen, bei dem er anfangs vielleicht gelernt hat und in dessen, leider nicht mehr nach Verdienst geschätzten topographischen Werken sich noch manche Spur von Hollar findet. Dieser lieferte nicht nur in seinen überaus grossen Prospekten von Prag und Köln Meisterstücke ihrer Art, sondern eine grosse Anzahl von Plänen oder Totalansichten deutscher, englischer und andrer europäischer und selbst aussereuropäischer Städte und merkwürdigen Orte, jene nach eigner Aufnahme, diese (mit Ausnahme von Tanger an der marokanischen Küste, wohin er zu dem Ende hingesandt wurde) nach den besten Quellen. Hätte ihm ein industrieller Buchhändler, wie de Bry oder Merian, dabei zur Seite gestanden, so würde er durch diese Arbeiten allein berühmt geworden sein. Statt dessen kamen sie einzeln, wie seine meisten andern, bald diesem, bald jenem Kunsthändler in die Hände und geriethen so zerstreut in Vergessenheit. Selbst seine, als die besten und genauesten gepriesenen Abbildungen von London vor und nach

dem grossen Brande von 1666 mögen ihm wenig eingebracht haben, da das ungeheure Unglück Wohlstand und Kräfte lähmte. Die vielen kleineren und kleinsten Prospekte, die er auf seinen Reisen und Wanderungen an Ort und Stelle gezeichnet und nachher einzeln oder in Folgen radirt hat, namentlich seine Rheinansichten, zeigen mit welchem Gefühl er die herrliche Natur deutscher Stromufer und Gegenden in ihrer, selbst unter den Stürmen des wildesten Krieges stets sich gleich bleibenden Ruhe und Lieblichkeit aufzufassen und wiederzugeben verstand. Wie Reizendes wusste er mit den einfachsten Mitteln zu schaffen, wie kalt und seelenlos erscheinen dagegen unsre prunkenden Stahlstiche, mit ihrer fabrikmässigen Glätte und ihrer Effekthascherei! Ausserdem hat er sich besonders um die kirchlichen Gebäude und Monumente des Mittelalters in England, welches daran so reich ist, verdient gemacht; die Verfasser der grossen historisch antiquarischen und topographischen Werke, welche damals dort erschienen und noch jetzt eine Zierde der Bibliotheken sind, wie Dugdale und andere englische Gelehrte, wählten ihn vor allen für die bildliche Ausstattung dieser Werke, die den Werth derselben nicht wenig erhöht hat, und seinen erstaunlichen Fleiss am deutlichsten sichtbar macht. Schade, dass sein damals so unglückliches Vaterland nicht im Stande war, ihm auf dem antiquarischen Felde eine lohnende Beschäftigung zu geben, die so Vieles seitdem untergegangene wenigstens im Abbild würde erhalten haben. Was er in England für Buchhändler zu kosmographischen und Reisewerken, zu Uebersetzungen klassischer Dichter und sonst, oft in grosser Fülle gearbeitet hat, ist von geringerer Bedeutung, theils weil der Gegenstand nicht seiner Neigung und seinem Talent entsprach, theils weil er den Zeichnungen mittelmässiger Künstler folgen musste, und der leidige Broderwerb ihmkeine an dre Wahl gestattete. Diese Arbeiten sind in den der Vergessenheit anheim gefallenen Büchern versteckt geblieben und kommen einzeln in Kupferstich-Sammlungen als Raritäten am spärlichsten zum Vorschein.

Bisher gab es keinen Führer durch dieses Labyrinth, als den oben schon als mangelhaft und wenig brauchbar bezeichneten englischen Katalog von Vertue. Um zu einem besseren, dem jetzigen Stande der Kupferstichkunde angemesseneren zu gelangen, bedurfte es freilich andrer Erfordernisse, als mit denen bisher die meisten Unternehmer ans Werk gingen. Hier reichten, um Vollständigkeit zu erlangen, selbst die grossen in Berlin, Dresden, Wien und an andern Orten Deutschlands befindlichen öffentlichen und Privat-Sammlungen als Grundlage nicht aus; die hauptsächlichsten für unsern Hollar befinden sich in England, wo er die ganze zweite Hälfte seines Lebens zubrachte und starb, namentlich im Britischen Museum, in Windsor und bei Sir Francis Graves in London. Alle diese mussten von dem Verfasser bereist werden, der selbst Paris nicht vorbeiging, wenn auch nur um sich zu überzeugen, dass dort für Hollar am wenigsten zu holen sei; der grösste und mühsamste Theil der Arbeit, das Beschreiben, Messen, Vergleichen, musste in den Sammlungen selbst, nicht immer auf die bequemste Weise geschehn, des damit verbundenen Aufwandes an Zeit, Kosten und einleitenden Bemühungen nicht zu gedenken. Als bekannter Gelehrter, als Kunstfreund und Kenner mit den dazu erforderlichen vielseitigen Kenntnissen ausgerüstet, an Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit schon durch sein Hauptgeschäft gewöhnt, hat der Verfasser seinem Katalog neben der Vollständigkeit eine Gediegenheit gegeben, die nichts zu wünschen übrig lässt, und ebenso ist diesem die seltene Vereinigung des Schriftstellers und Buchhändlers in einer Person, in der Einrichtung des Druckes und seiner typographischen Erscheinung zu statten gekommen. Die Anordnung einer so grossen Anzahl der verschiedenartigsten Blätter hatte ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten. Um die Uebersicht und Auffindung in dem Hauptverzeichniss möglichst zu erleichtern und demselben eine feste und konsequente Basis zu geben, ist mit Recht einer Klassifikation nach Inhalt und Gegenstand der Vorzug gegeben worden, deren Haupt- und Unterabtheilungen aus dem voranstehenden Index zu ersehen sind. So wünschenswerth es in einer Hinsicht gewesen wäre, wenn die Vertuesche Klassifikation und Numerirung, nach der die Sammler bis dahin ihre Blätter geordnet und bezeichnet hatten, hätte beibehalten werden können, so entsprach sie doch in jeder andern Hinsicht zu wenig ihrem Zweck und musste daher aufgegeben werden. Ohne grade behaupten zu wollen, dass die an ihre Stelle getretene auch wirklich in allen Stücken die beste sei, so ist sie doch jedenfalls die bessere und welche auch immer hätte gewählt worden können, so war es doch überall dabei unvermeidlich, dass manches aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und von einander getrennt werden musste, was von Hause aus in Büchern oder Folgen vereinigt war, oder was der Sammler, aus Rücksicht auf Form oder sonstige Gleichartigkeit, in seinen Cartons nicht lieber nebeneinander gestellt hätte. Indess ist durch die Hülfsregister am Schlusse des Buchs für jedes Bedürfniss Vorsorge getroffen. Das erste derselben enthält die chronologische Folge der Blätter nach den Jahren ihrer Entstehung und Herausgabe, so weit diese angegeben sind, das zweite ein Verzeichniss der Kunsthändler[1]) und der mit ihrer Adresse vorkommenden Blätter, das dritte die fortlaufenden Nummern des Vertueschen, mit Gegenüberstellung der Nummern des neuen Katalogs. Endlich macht es ein alphabetisches General-Register leicht, nicht nur jedes Blatt nach seinem Namen, Inschrift oder Gegenstand in dem Katalog sogleich aufzufinden, sondern alles was im Original einerlei Maler oder Zeichner, oder einerlei Gemälde oder Kunstsammlung, oder einem und demselben Buche angehört, wieder zu vereinigen. Die Beschreibungen der Blätter sind in möglichster Kürze deutlich und vollständig genug, um jedes danach herausfinden und erkennen zu können. Bei der höchst seltenen Folge der Muscheln ohne Namen, sind statt der Beschreibung verkleinerte Umrisse beigefügt. Die Bezeichnungen des Malers, Stechers, Verlegers mit ihren Jahrzahlen sind genau und vollständig angegeben, Bezeichnungen des Gegenstandes, oder Dedikationen, ebenso oder wenigstens der Hauptsache nach, sonstige Inschriften und Verse meist nur mit den Anfangs- und Schlussworten. Die Grösse ist überall nach dem Preussischen (Rheinländischen) Fuss gemessen, obwohl es den Liebhabern, besonders ausländischen, angenehmer gewesen sein würde, wäre dies nach dem alten pariser Fuss geschehn, der durch Bartsch zum Normalmaass für Kupferstiche geworden ist, und von welchem nur die Engländer, jetzt aber selbst die Franzosen abgehn. Wo die Authentizität eines Blattes zweifelhaft war, ist solches in der Regel angemerkt, Blätter die entschieden nicht von ihm, wenn sie ihm hie und da auch zugeschrieben werden, sind weggeblieben. Die Angaben der Abdrucksgattungen mit Veränderungen im Stich, die das Steckenpferd unsrer heutigen Kupferstichkenner, bei Hollar aber weniger häufig sind, sowie die Kopien nach seinen Radirungen, dürften noch mancher Zusätze fähig sein. Mehrere Blätter mit Nachträgen, am Schluss des Buchs, sind nur auf einer Seite bedruckt, damit sie auseinander geschnitten und den betreffenden Nummern in demselben unmittelbar beigefügt werden können. Ueber Hollars eigenhändige Bezeichnung seiner Blätter, so sorgfältig sie auch bei jeder Nummer im Katalog angegeben ist, wäre in der Vorrede wohl im Allgemeinen ein Wort zu

1) Dieses Register würde noch interessanter sein, wenn daraus, soweit möglich, bei jedem Kunsthändler auch die Jahre seines Bestehens oder seiner Thätigkeit als solcher zu ersehen wären.

sagen gewesen. Einige seiner ersten Blätter (No. 104. 132. 457.) haben das bei diesen Nummern bemerkte Monogramm, welches aus den grossen Buchstaben W. H. P. E. zusammengesetzt ist, wo das E (wie unerwähnt geblieben) angeblich für Excudit stehen, aber vielleicht eher Exsul (der aus seinem Vaterland Vertriebene) oder etwas anders heissen soll. Zu diesen Nummern kommt noch eine vierte, Vertue I. 67. ein Ecce Homo mit der Halbfigur einer betenden Frau, welches, wenn es auch in keiner Sammlung zu finden, doch mit demselben Recht wie die gleichartige No. 104. aufzunehmen war. Weiterhin bedient sich Hollar der Buchstaben W. H. einzeln oder aneinander gehängt, oder er setzt, wie bei weitem auf den meisten Blättern, W. Hollar (das W. und H. auch hier oft zusammenhängend), oder seinen Namen ganz ausgeschrieben, zuweilen mit Pragensis oder Bohemus, am ausführlichsten mit Angabe der ehemaligen Familiengüter in No. 880. Von seinen Platten kommen einzelne bis nach Italien hin (No. 1521.) vor, eine nicht unbedeutende Anzahl scheint noch in England vorhanden zu sein, wie man aus der p. XII. der Vorrede angeführten 1794 herausgekommenen Sammlung der Abdrücke von 146 derselben sieht. Wünschenswerth wäre es gewesen, wenn der Verfasser die darin vorkommenden Nummern seines Katalogs mit einem Sternchen oder andern Zeichen versehn hätte, damit der Liebhaber aufmerksam gemacht wird, die älteren besseren Abdrücke von neuen, die etwa in den Handel kommen, zu unterscheiden.

Lässt sich nun mit vollem Recht behaupten, dass sich noch kein deutscher Künstler eines Katalogs seiner Werke, wie Hollar in dem vorliegenden zu erfreuen hat, so ist doch für die Kenntniss eines Künstlers ein solcher Katalog erst gewissermassen der Knochenbau, den wir, je mehr wir uns für jenen interessiren, desto lieber auch mit Haut und Fleisch mögten überkleidet sehn. Dazu würde zuerst eine Lebensbeschreibung des Künstlers gehören, die uns seine Entwickelung, seinen Charakter als solcher und als Mensch, seine mit den Begebenheiten der Zeit verknüpften Schicksale kennen lehrt. So wenig sich auch aus den dürftigen Nachrichten darüber bei Vertue schöpfen lässt, so fehlt es doch nicht ganz an schon zu seiner Zeit da gewesenen, aber nicht gehörig benutzten oder später erst hinzugekommenen Hülfsmitteln und was Hollar erlebte und wovon er mehr oder weniger betroffen wurde, ist so erheblich und merkwürdig, dass es wohl der Mühe verlohnt, um es als Mittel- und Hintergrund mit ihm als Hauptperson in einem Bilde zu vereinigen. Eben so viel liegt aber auch daran, Schritt vor Schritt in seinen verschiedenen Lebensstufen seiner künstlerischen Thätigkeit zu folgen, zu erfahren, welche andre Künstler auf ihn eingewirkt haben, wie und aus welchen Veranlassungen seine Arbeiten entstanden sind, in welchem Verhältniss sie zu den Begebenheiten, oder zu den literarischen und Kunsterzeugnissen seiner Zeit stehn und welche von Seiten ihres Kunstwerths oder ihres historischen Interesse, nach gehöriger Erläuterung desselben, die wichtigsten sind. Der Verfasser hat in der Vorrede Hoffnung gemacht, dass eine kundige Feder eine ausführliche Lebensbeschreibung Hollars liefern werde; möge sie, durch seinen trefflichen Katalog nicht wenig erleichtert und in dem angegebenen Sinn ausgeführt, bald erscheinen! Die Unbill der Zeit, unter der Hollar so viel zu leiden hatte, würde dadurch einigermaassen wieder gut gemacht, und er alsdann so vollständig wieder ins Leben gerufen sein, wie er es verdient, wie es aber unter den deutschen Künstlern nur wenigen zu Theil geworden ist. **Sotzmann.**

Zeitung.

Berlin. Der „Festzug der Düsseldorfer Künstler" von Otto Knille, von dem wir im Beiblatt No. 2. S. 53. unsern Lesern eine Beschreibung gaben, ist seit einiger Zeit im Lokale des Vereins der Preuss. Kunstfreunde ausgestellt und erfreut sich des Beifalls und der Anerkennung.

Kunstvereine.

Die Kunstausstellung zu **Hannover**,

mit welcher zugleich der westliche Cyclus, wie gewöhnlich, beginnt, ist am 24. Februar 1853 eröffnet; das Verzeichniss weiset über 500 Nummern nach. Sr. Maj. der König von Preussen haben diesen Ausstellungen Steinle's „Erweckung von Jairis Töchterlein" huldreichst zusenden lassen; die Ausstellung enthält überhaupt und in jeder Richtung sehr bedeutende Gemälde. Unter den historischen Darstellungen werden die von Jacobs (Luther auf dem Reichstage zu Worms), Steffeck, Campbausen, Schrader, und unter den Gemälden im romantischen und Genrefache, die von L. Blanc, Cretius, Flüggen, Geyer, Hasenclever, Hübner, Hunin, R. Jordan, Knaus, Lindo, J. G. Meyer, Morhagen, v. Schendel, A. Schrödter und Weller hervorgehoben, so wie im Landschaftsfache die von Achenbach, Brandes, Gude, Haushoffer, Heinlein, Lapito, Leu, Lindlar, v. d. Eycken und Verboekhoven, Morgenstern, Schelfhout, J. W. Schirmer und Weber.

Im Jahre 1853 folgen im westlichen Cyclus nun die Ausstellungen

zu Halberstadt 5. April,
„ Leipzig 15. Mai,
„ Gotha 5. Juni,
„ Cassel 10. August.

L.

Der **österreichische** Kunstverein

theilt uns Folgendes über die ihm von S. Maj. d. Könige v. Preussen gewährte Ausstellung der Kaulbach'schen Cartons mit:

Da weder unsere eigenen Localitäten, noch irgend ein anderes in der inneren Stadt gross genug und geeignet für die Aufstellung dieser Meisterwerke gefunden ward, so wurde mit besonderer Erlaubniss des hohen k. k. Kriegsministeriums und der General-Genie-Direction, vor den beiden Kärnthnerthoren, in unmittelbarer Nähe der Stadt, nach dem Plane des Herrn Architekten Hansen, ein Holzbau aufgeführt, der durch die Bildung eines 10 Klafter langen, 6 Klafter breiten, und 8 Klafter hohen Saales, mit glasgedecktem grossem Oberlicht, und auf einfache aber würdige Weise decorirt, ein herrliches Local bietet.

Der Ertrag der Ausstellung ward vom leitenden Comité des österreichischen Kunstvereins dem vom Gemeinderathe der Stadt Wien beschlossenen Ausbau der noch unvollendeten Giebel an der St. Stephanskirche bestimmt, und ebenso das Erträgniss des Verkaufes der von Director Kaulbach eingesendeten Erläuterungen zu seinen Cartons, wozu derselbe in Berücksichtigung des monumentalen Kunststrebens freundlichst seine Einwilligung gab. Obwohl wir das Eintrittsgeld höher als zu unserer eigenen Ausstellung festsetzten, und unseren eigenen Mitgliedern keinen freien Eintritt dazu gestatten, ist der Besuch in den ersten 10 Tagen doch schon so ein bedeutender gewesen, dass wir für den benannten Giebelbau bei 700 Fl. C. M. einnahmen.

Ihre Majestät die Kaiserin Wittwe Caroline Auguste, Ihre Kaiserl. Hoheiten die Erzherzöge Ludwig, Franz Carl, Carl Ludwig, Frau Erzherzogin Sophie, der ganze höchste Adel hat jene Ausstellung bereits besucht, und allseits spricht sich die vollste Bewunderung und Beifall aus. Das Interesse, welches die Cartons „die Völkerzerstreuung" und „die Sage" täglich gewinnen, ist der Art, dass sich das leitende Comité veranlasst fand, das Thäter'sche Blatt „die Völkerzerstreuung" nach dem grossen Carton, als eines der Vereinsblätter für das Jahr 1853 zu wählen, was bei sämmtlichen Künstlern und dem grössten Theile der Kunstfreunde sehr vielen Beifall fand.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 12. Sonnabend, den 19. März. 1853.

Zwei neue Kirchen in Berlin.

Wenn man bei Beurtheilung moderner Kirchenbauten die Werke mittelalterlicher Architektur als Massstab anlegen will, so wird im Allgemeinen Nichts dagegen einzuwenden sein, sobald man sich nur darüber verständigt, in welcher Weise dies zulässig sei. Sofern der gemeinsame Zweck, ein Gebäude zu errichten, das die christliche Gemeinde zum Dienste des Herrn vereine, den Gesammtplan, so wie die stylistische Durchführung vorzeichnet, sofern wird jener Massstab ein gerechtfertigter sein. Schwieriger wird aber schon und verwickelter die Frage, welchen von den historisch ausgebildeten Stylen man vorzugsweise als mustergültig annehmen solle. Hier scheiden sich sofort die Feldlager; „hie romanischer, hie gothischer Styl" schallt das Losungswort; es entbrennt ein hitziger Streit, in dessen Verwirrung die Kämpfenden gewöhnlich die entscheidende Grundlage der ganzen Frage aus den Augen verlieren. So sehr sich nämlich in jenen beiden Stylen gemeinsam die Ideen des Christenthums künstlerisch krystallisirt haben, so fand doch dieser Bildungsprozess bei beiden unter durchaus veränderten Bedingungen statt: jeder von Beiden wurde ein treuer Spiegel seiner Zeit mit ihren besonders ausgeprägten gesellschaftlichen und kirchlichen Verhältnissen. Wie das Dogma der Kirche unverändert dasselbe blieb, so waren auch gewisse allgemeine Grundzüge der Architektur unantastbar: aber das Dogma bezeichnet nur eine bestimmte Richtung, gibt nur die Körperumrisse des grossen Organismus; seine Seele, sein ethischer Inhalt war und blieb doch immer die gesammte Schaar der Gläubigen. Wie aber der innere und äussere Zustand der Christenheit im 14. Jahrhundert ein ganz andrer war, als im 12. Jahrhundert, so mussten auch die Gebilde der Kunst, vor allen die der gemeinsamsten, objektivsten, den Eingebungen der Willkür verschlossensten — der Architektur — den Stempel dieser Umwandlung an der Stirn tragen. Wie in den früheren Zeiten die Kultur des Abendlandes durchaus auf klösterlichem Boden erwuchs; wie geistliche Stiftungen die Heerde bürgerlichen Lebens, die Pflanzstätten der Kunst und Wissenschaft waren; wie selbst das gewerbliche Treiben unter Obhut kirchlicher Macht stand: so legt auch die Architektur jener Zeit die strenge, ernste Obergewalt der Kirche fast ausschliesslich dar, und die Bildungsgesetze des Rundbogens sind einfach, bestimmt, unwandelbar, wie die Satzungen kirchlicher Weisheit. Wie dann später das erwachende Bürgerthum Alles überflügelte, seinen Geist, seinen Freiheitsdrang, seinen Gewerbfleiss in geordneten städtischen Gemeinwesen bewährte und, noch immer auf der Grundlage kirchlichen Glaubens, dem Leben einen neuen, reicheren Inhalt gab, der innigeren, vielseitigeren Bethätigung aller Einzelkräfte einen grossartigeren Spielraum schaffte: so spricht auch die Architektur wieder dies jugendfreudige Ringen, dies harmonische Zusammenwirken Aller unverkennbar aus, und der Spitzbogen, in seiner biegsamen, vielgestaltigen, unendlich mannichfachen Bildsamkeit ist der treue Abglanz jenes wackern Bürgersinns, der bei aller selbständigen Tüchtigkeit des Individuums sich bescheiden an gemeinsame Zwecke hingab.

Dies weiter auszuführen, tiefer zu begründen, unterlassen wir für heute. Es kam uns nur darauf an, ein Grundgesetz anzudeuten, das bei Beurtheilung kirchlicher Architektur vor Einseitigkeiten bewahren wird. Wer unsre Voraussetzungen zugiebt, die wir unverfälscht aus der Quelle geschichtlicher Thatsachen zu schöpfen versuchten, der wird mit uns darin einstimmen, dass es eine Beschränktheit ist, die Kirchenbaukunst der Gegenwart auf die pure Nachahmung eines bestimmten geschichtlich abgeschlossenen Styles, sei er der gothische, der romanische, oder gar der byzantinische, hinweisen zu wollen. So nothwendig ein tiefes, ernst hingebendes Studium jener Style ist, so ungenügend scheint uns die schlechtweg anempfohlene Reproduktion derselben. Hat doch selbst die katholische Kirche, so unwandelbar sie ihre Dogmen, die grossen Grundrisse ihres Riesenbaues, festgehalten hat, an den Menschen des 19. Jahrhunderts einen ganz anderen ethischen Inhalt, als sie an denen des 14. Jahrhunderts besass. Dieser veränderte Inhalt muss nothwendig auch den Kirchenbaustyl zu andern Entwicklungen hintreiben. Dasselbe gilt in verstärktem Masse für die kirchliche Architektur des Protestantismus, der bei gemeinsamer Grundlage der christlichen Hauptlehren dennoch nicht allein in der Gestaltung seines Lehrgebäudes, sondern auch seines Cultus von der katholischen Kirche bedeutsam abweicht. Bedingte hier

die tägliche Feier des heiligen Opfers den Altar als Zielpunkt der aufmerksamen Andacht der Gläubigen, erheischte die Stellung des Priesterthums zur Gemeinde eine entsprechende Entwicklung der Chor-Architektur: so tritt dort die Predigt und mit ihr die Kanzel als wichtigster Punkt des Kultus hervor, und eine bedeutungsvollere Choranlage schwindet mit dem veränderten Verhältnisse, in welchem der Prediger zur Gemeinde steht. Fand der katholische Gottesdienst die Grundform der Basilika als die geeignetste für seine Gestaltung, ohne jedoch Central-Anlagen ganz auszuschliessen, so wollen für den protestantischen Cultus letztere als die geeignetsten erscheinen.

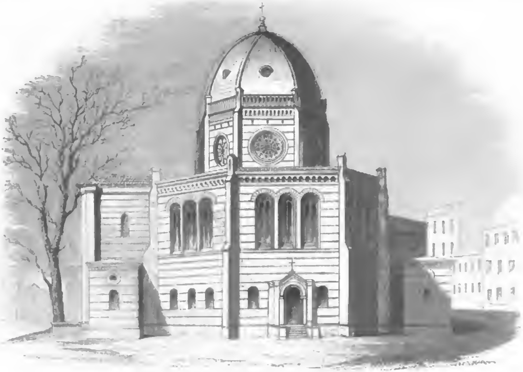
So werden also im heutigen Kirchenbau auf protestantischer wie katholischer Seite neue geistige Elemente zur Geltung zu bringen sein, denen die gebundene Nachahmung alter Vorbilder Genüge zu leisten nicht durchweg im Stande ist. Aber dazu kommt nun noch der andre Umstand, dass die Resultate der Forschung auf technischen und mechanischen Gebieten eine Menge neuer Hülfsmittel dem Künstler zu Gebote stellen, ja aufdringen, denen er sich nicht vornehm dadurch entziehen kann, dass er, im Hinblick auf die Muster älterer Zeiten, denen dergleichen noch fehlte, sie als nicht vorhanden betrachtet. Diese neuen Hülfsquellen dem Strom der Kunstentwicklung in geläuterter, ästhetisch geklärter Gestalt zuzuführen, damit er an ihnen einen neuen Kraftzuwachs gewinne, ist die zweite, nicht minder schwierige Aufgabe der modernen Architektur. Noch schwieriger wird dieselbe aber durch ein anderes Verhältniss. Das Mittelalter baute seine Kirchen ohne ängstliche Rücksicht auf den Kostenpunkt. In den meisten Fällen begann man frisch das Werk und förderte es mit den gerade vorhandenen Kräften, so weit diese reichten. Waren diese erschöpft, so vertraute man, dass der Himmel durch fromme Beisteuer der Gläubigen, Ablässe, Vermächtnisse oder auf anderen Wegen neue Fundgruben eröffnen würde. Dem modernen Baumeister dagegen tritt, in schneidendem Contrast zu der Fülle technischer und mechanischer Hülfsmittel, die durch die Sparsamkeit gebotene Beschränkung überall hemmend entgegen, und wenn man an den grossen Werken des Mittelalters bewundert, wie der Geist der Meister so prächtig, sicher und kühn in der Fülle des Stoffes walten konnte, so haben wir am modernen Architekten, wo er Treffliches geleistet hat, fast immer anzuerkennen, wie viel Schönes er der Kargheit des Stoffes abzuringen gewusst hat. Nicht also in wiefern jetzige Schöpfungen den trefflichen Werken älterer Zeit nachgeahmt, sondern in wiefern sie den Inhalt des heutigen Christenthums durch die Hülfsmittel der Gegenwart auszusprechen geeignet sind, wird der Beurtheilung als Massstab dienen müssen.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung zweier protestantischer Kirchen, die in neuester Zeit in Berlin entstanden sind.

Die neue Kirche der Georgen-Gemeinde

erhebt sich seit einigen Jahren in einer der entlegensten Gegenden der Stadt auf einem breitgedehnten grünen Platze, dessen Rasen die Gräber eines ehemaligen Kirchhofes überwuchert. Aus dem Gewirr sich kreuzender Strassen plötzlich auf den grossen, stillen Anger tretend, aus dessen Mitte ernst die Massen eines kirchlichen Gebäudes emporragen, fühlt man sich wohlthuend berührt.

Von Stüler entworfen und unter Erbkam's Leitung ausgeführt, schliesst sich die Kirche dem System des Rundbogenstyles an. Ihre Anlage ist die eines Centralbaues mit hohem achteckigen, kuppelbedeckten Mittelbau und niedrigerem achtseitigen Umgang. Westlich legt sich ein Glockenhaus mit einer Vorhalle, östlich unter rechtwinkliger Vorlage eine halbkreisförmige Chornische an; neben dieser zwei kleinere viereckige Ausbauten, Sakristei und Taufkapelle. Acht schlanke, 40 Fuss hohe, aus grossen Sandsteinblöcken gefugte Säulen von achteckigem Schaft tragen vermittelst breiter Rundbögen die Mauern des Mittelbaues und scheiden letzteren von dem Umgange. Dieser ist in zwei Stockwerke zerlegt, die beide mit flacher Holzdecke geschlossen sind. Das untere öffnet sich mit einer Arkade von gusseisernen Säulen gegen den Mittelraum. Dieses Stockwerk erhält ein mässiges Licht durch nicht sehr grosse



im Rundbogen geschlossene Fenster; das obere eine vollere, auch dem Mittelraum genügende Beleuchtung durch je drei in jeder Seite des Achtecks angebrachte lange Rundbogenfenster. Ein in Formsteinen vortrefflich ausgeführtes, reich profilirtes Stabwerk scheidet jedes Fenster in zwei Theile.

Wir lernten schon die eine Funktion der acht grossen Säulen kennen. Eine zweite ist die, dass von ihnen auch Gurtbögen nach der Aussenmauer sich spannen, so dass die auf jeder Säule zusammentreffenden drei Bögen einander als Widerlager dienen. Für den Mittelraum aber haben die Säulen noch die dritte Bestimmung, dass von ihren in Sandstein ausgeführten Kapitälen dünnere Wandsäulen in den Ecken der Oberwand aufsteigen, um den Rippen des kuppelartigen Mittelgewölbes als Träger zu dienen. Durch diese Brechung in einzelne Gewölbfelder wird ein für die Akustik günstiges Resultat gewonnen. Auf ebenso stylgemässe, wie anmuthige Weise ist die obere Mauermasse verringert und zugleich den Flächen eine zierlich reiche Belebung gewonnen. Galerienartig erheben sich über den grossen Bögen Mauerblenden, indem kleine Rundbögen auf drei frei stehenden Säulen ruhen. Der Wechsel runder und kantiger, vortretender und eingezogener Formen, die bei aller Eleganz kräftig wirkenden Ornamente der Kapitäle bewirken einen reizenden Eindruck, dem gleichwohl die Würde kirchlicher Architektur nicht abgeht. Ueber diesen Scheingalerien endlich durchbricht ein prachtvolles grosses Radfenster jedes Wandfeld. Zwölf aus vortrefflichen Formsteinen gebildete Speichen, die sich mit Rundbögen verbinden und im Mittelpunkt zusammentreffen, machen das Rippenwerk dieser Fenster aus. Indem man nun die Verglasung aus blauen und gelben Stücken componirte, ergab sich ein mildes rosiges Licht, das wie Abendröthenglut, einem Himmelsgrusse gleich, den oberen Raum durchflutet und das Ganze mit magischem Schein überhaucht. Mächtige knieende Engelsgestalten, musizirend und palmentragend, werden in den Zwickeln unterhalb der Fenster stereochromisch gemalt, und das Auge des Untenstehenden wird diese zum Theil grossartig stylisirten Figuren wie vom Glanz einer überirdischen Welt umflossen schauen. In den unteren Räumen, wo die Gemeinde Platz nimmt, wird das Tageslicht ungebrochen seinen kälteren Strahl spenden, obwohl auch hier ein zartes Farbenmuster in den Krönungen der Fenster und als Umfassungsstreifen angebracht werden wird. Bemerken wir noch, dass der Durchmesser des Mittelraums 50 Fuss, die Scheitelhöhe 100 Fuss beträgt; dass der Altarraum, durch die rechtwinklige Vorlage zu imponirender Wirkung gesteigert, in entsprechend würdiger Weise geschmückt werden wird; dass die Kanzel, an der nördlich dem Chor zunächst stehenden Säule projektirt, von jedem Platze aus gesehen werden kann; dass die Orgel unter einem breiten, westlich die Kirche schliessenden Gurtbogen sich er-



heben wird: so haben wir im Wesentlichen die Einrichtung des Innern geschildert. Zwar ist die künstlerische Ausrüstung desselben noch nicht vollendet; dennoch dürfen wir die Ueberzeugung schon jetzt aussprechen, dass sie, nach Maassgabe des bereits Fertigen ausgeführt, den Eindruck kirchlichen Ernstes, feierlicher Würde und Einfachheit mit angemessenem Schmuck und edler Zierlichkeit wohl vereinen wird. Es wäre demnach hier eine protestantische Kirche errichtet, die mit möglichster Benutzung des Raums, durch glückliches Zusammenbringen der ganzen Anlage den praktischen Bedürfnissen, so wie den ästhetischen Anforderungen in hohem Masse gerecht würde.

Wenden wir uns noch mit einigen Blicken dem Aeusseren zu, so finden wir, dass dasselbe dem Innern vollkommen entspricht. Die breiten Mauerflächen, in einem blassröthlichen Ziegelstein aufgeführt, den schmale horizontale Streifen eines dunkleren Steines unterbrechen; die trefflich gruppirten Fenster, die je weiter nach oben, je reicher sich entfalten und die Einrichtung des Innern klar aussprechen; das glückliche Verhältniss, in welchem die Mauerflächen zu den Durchbrechungen stehen; endlich die kräftigen Dachgesimse und Friese, die aus Palmetten, Rundbogenfriesen, Schachbretternamenten und andern Motiven bestehen, am Chor sogar ein farbiges Muster aufnehmen, und daselbst, so wie am hohen Mittelbau kleine Säulengalerieen aufweisen, sämmtlich in Formsteinen vorzüglich schön ausgeführt: alles Das bewirkt bei hohem malerischen Reiz und reicher Mannichfaltigkeit eine Ruhe und Harmonie, wie man selten an modernem Bau sie finden wird.

In constructiver Beziehung ist noch wichtig, dass die Lisenen des romanischen Styls hier zu Strebepfeilern geworden sind, die mit einfachem Dach schliessen. Solche legen sich an die Ecken des niederen Umganges, lassen Strebebögen, die sich unter dem Dach desselben verbergen, hinaufsteigen und durch diese der Wucht der am Oberbau ebenfalls angebrachten, gegen den Schub des Mittelgewölbes sich stemmenden Strebepfeiler begegnen.

Wie man den westlichen Thurm behandeln, ob als hohen, die Kuppel überragenden Thurm, ob als bescheidneres Glockenhaus, scheint uns für den Eindruck des Ganzen von entscheidender Bedeutung. Wie leicht ist es, hierdurch die jetzige Wirkung des Baues zu Nichte zu machen! Gegenwärtig giebt sich das Werk als Central-Anlage kund, und das etwas oval hinaufgezogene Kuppeldach, dessen Spitze die Höhe von 150 Fuss erreicht, spricht diesen Charakter in imponirender Weise aus. Würde man einen ebenso hohen oder höheren Thurm hinzufügen, so käme unsres Erachtens ein zwiespältiges Wesen in den Bau, und vernichtet wäre der einheitlich ruhige Eindruck des Ganzen. Ein niedriges Glockenhaus würde vielleicht am entsprechendsten sich zum Plan des Ganzen gruppiren.

Die Petri-Kirche.

Mussten wir jenen eben besprochenen Bau in entlegener Stadtgegend aufsuchen, so finden wir diesen mitten im geräuschvollen Verkehr des Lebens, auf eng umzirktem Platze, von Häusern nah umdrängt. Welche Schwierigkeiten aus dieser Lage sofort für den Architekten erwuchsen, liegt auf der Hand. Eine Central-Anlage hätte sich am leichtesten dem beschränkten Raume bequemt; allein der ausdrückliche Wille der Gemeinde, eine in gothischem Styl erbaute Kirche zu erhalten, drängte jenen Gedanken in den Hintergrund. Meister **Strack** musste demnach von anderer Seite seiner Aufgabe beizukommen suchen. Auf die Entfaltung jener Schönheiten, die dem gothischen Style vorzugsweise eigen sind, reich belebte Längensperspektive, mannichfach wechselnde Durchsichten, musste von vorn herein verzichtet werden. Ein einschiffiger Bau von nicht beträchtlicher Länge (138 Fuss im Lichten, 181 Fuss im Aeussern) bei der bedeutenden Breite von 48 Fuss wurde entworfen. Durchschnitten wurde derselbe durch ein Kreuzschiff von gleicher Weite, dessen Flügel nur gering aus dem Kern des Langhauses vortreten. So entstand bei der Durchschneidung ein bedeutender Mittelraum, der mit einem zierlichen Sterngewölbe versehen wurde. Die Seitenflügel des Kreuzes, der auf kurzer Vorlage aus dem Achteck schliessende Chor, der durch die Orgelhalle noch verminderte westliche Schifftheil erschienen somit als Seitenarme und Vergrösserungen des Mittelraumes, so dass die ganze Einrichtung, ja selbst die ästhetische Wirkung der eines Centralbaues gleichkam. Westlich sodann fügt sich ein mit Vorhallenbau verbundener Thurm an.

Es darf uns nicht in den Sinn kommen, diesen Bau seinem Eindruck nach mit dem Innern alter gothischer Kirchen zu vergleichen. Wie ungerecht dies sein würde, leuchtet ein. Erwägen wir aber die Bedingungen, die dem Architekten gestellt, die Beschränkungen, die ihm in den Weg gelegt wurden, und vergleichen wir damit, wie er jenen zu entsprechen, diesen auszuweichen, wie er dann seiner Schöpfung die höhere künstlerische Weihe aufzudrücken gewusst: so werden wir keinen Augenblick den Zoll gebührender, lauter Anerkennung zurückhalten. Eine Steigerung sogar muss derselbe dadurch erfahren, dass bei der Entwerfung dieses Planes die Mustersammlung mittelalterlicher Werke, so reich immer sie ist, so unzureichend sich für solchen Fall erwies, dass also der Baumeister allein seiner Erfindungsgabe überlassen war.

Gehen wir, soweit der Raum es gestattet, auf's Einzelne ein, so ist zunächst zu bemerken, dass die Rippen der Sterngewölbe auf gebündelten, aus stärkeren und schwächeren Rundstäben zusammengesetzten Diensten ruhen, die sich an die Wand lehnen. Während die Gewölbrippen in sauberer Weise aus Formsteinen aufgemauert sind, und die Flächen der Kappen eine correspondirende Färbung erhalten haben, der man durch Aufmalen kleiner Vierblattmuster das Monotone zu nehmen gewusst hat, sind die Dienste in Putz ausgeführt und die Wände in grauem Steintone gehalten. Dies macht, dass die unteren Räume an Wirkung einigermassen hinter den sehr schönen Gewölben zurückbleiben, ein Mangel, der allerdings mehr dem Sparsysteme, als dem Baumeister zur Last fällt. Wenn es aber einmal nicht möglich war, auch die Dienste in Formsteinen auszuführen, so wäre es gerade desshalb vielleicht um so rathsamer gewesen, dieselben etwas feiner zu behandeln, ihnen weniger Masse zu geben; denn da sie mit der Mauerfläche zusammenhangen, obendrein in runder Profilirung gehalten sind, so erscheinen sie ohnehin kräftiger als sie sind. Ohnehin fehlt es dem Baue nicht an überreich verwendeten Widerlagen. Auch das Laubornament der Kapitäle macht nicht durchweg die erforderliche Wirkung. Das Fensterstabwerk ist in Sandstein ausgeführt, das Masswerk zeigt schöne, organische Formen. Schade, dass auch hier der Kostenpunkt die Anwendung farbigen Glases auf die Krönungen der Fenster beschränkte; nur die Chorfenster sind mit einem leichten Lilienmuster dekorirt, wodurch jener Theil der Kirche ein eigenthümlich mildes, ins Röthliche schimmerndes Licht erhält. Besonders das grosse Fenster, welches jeden der beiden Kreuzgiebel durchbricht, würde durch solche Behandlung dem Schiff eine magische Beleuchtung vermittelt haben, statt dass nun das kalte Tageslicht hineinfällt. In den Querflügeln sind Emporen angeordnet, die auf einem doppelten Zeltdach sich erheben. Die Orgel dagegen sammt ihrer Tribüne ruht auf einigen dünnen Holzsäulen. Von zierlicher Wirkung ist ein in Ziegeln aufgemauerter, mit Gips in eleganten, reich detaillirten Giebelchen und Fialen ausgeführter Einbau, der mit der polygonen Schlusswand des Chors parallel läuft, einen Verschlag

von dem übrigen Raume abtrennend, der zur Sakristei dienen wird. Ueber derselben befindet sich eine Empore, auf welcher, von den hinaufstrebenden Formen der Architektur verdeckt, ein Sängerchor Platz nehmen kann. Fassen wir Alles zusammen, die imponirende Weite des Schiffes, die mächtigen Fenster, die Zierlichkeit der Gewölbe, die stattliche Höhenentwicklung bei einer Scheitelhöhe von 86½ F., so gewinnen wir den Eindruck einer bedeutsamen, originellen Schöpfung, eines tüchtigen, gesunden Sinnes, der sich mit dem Ernst kirchlichen Wesens paart.

Das Aeussere hat einen vorwiegend massenhaften Charakter und gewährt auch durch das einfarbige Mauerwerk in blassrothen Ziegeln ohne Streifen oder farbiges Ornament eine einfache Wirkung. Schwierig war es für den Architekten, die Anlage eines Thurmes, der an Höhe die übrigen Thürme Berlins übertreffe, auf so beschränktem Raume in Harmonie mit dem übrigen Bau zu bringen. Es war desshalb ein glücklicher Gedanke, an den Ecken der Kreuzflügel, wo ohnehin starke Streben angeordnet werden mussten, achteckige Thürmchen anzulegen, die den Aufgang zu den Emporen enthalten und bei einer Höhe von 142 F. einen Uebergang aus dem Massenhaften der Kirche zu der Schlankheit des 307 F. hohen Westthurmes bilden. Allerdings würde an diesen vier Treppenthürmen ein geringerer Durchmesser bei derselben Höhe wohlthuender gewesen sein und harmonischer zu dem Hauptthurme gestimmt haben. Indess ist die Gesammt-Wirkung immerhin eine malerische, und der kühn aus den Horizontallinien der Häusermassen sich hebende Thurm mit seinen beiden Gallerieen, deren obere als Konsolen-Gesims eine Reihe knieender, betender Engelfiguren aus gebranntem Thon trägt, deren untere mit vier Spitzthürmchen geziert ist, mit der 107 F. hohen aus Zink in mancherlei gothischem Masswerkornament ausgeführten Spitze, gereicht der Hauptstadt zur besondern Zierde und vielen Strassen zu belebendem Augenpunkt. Wir dürfen auch hier nicht Alles durchweg billigen: so namentlich die zu winzigen Verhältnisse der in Zinkblech getriebenen Galerie, welche alle Theile der Kirche gegen das Dach begränzt und an den Giebeln des Kreuzschiffes mit aufsteigt; die ebenfalls zu klein gehaltenen Palmettenfriese unterhalb der Galerie, und endlich die etwas nüchterne Chor-Architektur, die dem Innern dieses Bautheiles nicht entspricht. Andere Mängel, wie die Verschiedenheit des Materials an den drei Portalen, wo Sandstein, Ziegel und Stuck gemischt sind, bedingte das einmal angenommene Sparsystem. Durch das getreue Hervorheben dessen, was uns minder gelungen erscheint, haben wir uns nur ein Anrecht auf ebenso freimüthiges Aussprechen der Anerkennung erworben, die der treffliche Bau in so reichem Maasse verdient. Wir fügen nur noch hinzu, dass auch die Ausführung unter Leitung Strack's und besondrer sorgsamer Aufsicht des Baumeisters Dieckhoff eine vorzügliche zu nennen ist.

Im Allgemeinen aber müssen wir schliesslich noch hervorheben, dass beide Kirchen, deren Schilderung in diesen Zeilen versucht wurde, in hohem Grade jene Elemente in sich tragen, welche wir im Anfang unserer Besprechung als maassgebend für die Beurtheilung moderner Kirchenbauten aufstellten. Wir sehen in ihnen einen entschiedenen Schritt vorwärts gethan auf der Bahn, die auf diesem Gebiete einzuschlagen ist, und es kann nicht fehlen, dass solche Beispiele für die Weiterentwicklung von nachhaltigem Einfluss werden. **W. Lübke.**

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

In Alonso Berruguete, des Pedro Sohn, lernten wir bereits einen ausgezeichneten Architekten und Bildhauer kennen; auch als Maler haben wir ihn zu verehren. Er wurde 1480 geboren, kam 1503 nach Florenz, reiste 1504 nach Rom, wo er sich der Freundschaft des Michel Angelo erfreute. In der Malerei folgte er aber mehr dem Leonardo da Vinci und dem Sodoma. Im Jahre 1520 kehrte er nach Spanien zurück, wo er in Alt-Castilien den rein italienischen Styl des 16. Jahrhunderts zuerst einführte. Von seinen Malereien sind viele verschwunden oder zu Grunde gegangen; indessen bewahrt die Kapelle des Colegio mayor des Santjago zu Salamanca noch den Retablo mit bemalten Holzschnitzfiguren und Gemälden, umgeben von vergoldeter Architektur, welchen der Erzbischof von Toledo Don Alonso Fonseca im Jahre 1529 zu fertigen ihm den Auftrag gab und den er 1531 vollendete. Er enthält acht Bilder mit Figuren von etwa halber Lebensgrösse. In der unteren Abtheilung ist ein Engel in der Geburt Christi ganz in der Art des Leonardo da Vinci dargestellt. Von guter Anordnung in der Composition und tief im Ton sind auch die Darbringung im Tempel, die Flucht nach Aegypten und die Anbetung der Könige. Dagegen sind die oberen Bilder aus dem Leben Christi, Taufe, Himmelfahrt und Ausgiessung des h. Geistes, sehr flau behandelt und wohl nicht von des Meisters Hand ausgeführt. — Auch die Akademie zu Valladolid besitzt ein Paar Gemälde von Alonso Berruguete; nämlich eine etwas flüchtig behandelte Flucht nach Aegypten, wo eine Palme sich neigt, um dem Joseph ihre Datteln darzubieten. Sodann eine h. Familie, in welcher Maria bewundernd nach dem vor ihr zur Erde liegenden Jesuskinde sieht. Im Grunde zeigt Joseph dasselbe zweien Hirten, die es aufsuchen. Auch dieses Bild erinnert an die italienische Behandlungsweise aus den ersten Jahren des 16ten Jahrhunderts. Es ist, wie bei Leonardo und dem Sodoma, von einem schwärzlichen Ton oder sfumato, jedoch flüchtig behandelt und ohne Tiefe des Gemüths, die wir überhaupt bei diesem Meister nicht suchen dürfen, wenn er auch sonst, nicht wie gewöhnlich seine Landsleute, naturalistisch, sondern einer gewissen Idealität nachgestrebt hat.

Blas de Prado, geboren zu Toledo 1497, gestorben zu Madrid 1557, ist ein anderer Spanier, der sich der italienischen Schule angeschlossen hat. Er bildete sich hauptsächlich nach Raphael. Dieses erhellt augenfällig aus seinem Gemälde vom Jahre 1530 im königlichen Museum zu Madrid, worin die h. Familie, im Beisein des Evangelisten Johannes und des San Ildefonso, beifällig der Rede des Alfonso de Villegas, dem Verfasser der *Flos sanctuorum*, zuhören. Hier ist die Maria mit dem Kinde der *Madonna del pesce* entlehnt, und Joseph liegt ebenso auf seinem Ellenbogen zuhörend, wie jener in der grossen h. Familie im Louvre. Die Zeichnung ist schön und frei, das Colorit kräftig und blühend, in der Art des Fra Bartolomeo.

Der Raphaelischen Schule nahe verwandt ist gleichfalls der ausgezeichnete Luis de Vargas aus Sevilla, geb. 1502, gest. 1568. Seine Zeichnung ist vortrefflich und wahrhaft raphaelisch; seine Färbung meist etwas hell und blond, daher die Wirkung des Ganzen verfehlt, um so mehr, als er Massen von Licht und Schatten nicht zu gehöriger Anwendung brachte. Ein vorzügliches Altarblatt dieser Art ist die Anbetung der Hirten in der Kathedrale zu Sevilla. Es ist eine sehr reiche, vielleicht überfüllte Composition, aber die Zeichnung ist von grosser Schönheit, der Ausdruck der Köpfe sehr sprechend und edel,

ohne jedoch ideal zu sein. Ueber der Scene schwebt Gott Vater in einer Glorie von Engeln. In den Seitenbildern sind die vier stehenden Evangelisten dargestellt und in der Altarstaffel die Darbringung im Tempel. Des Luis de Vargas berühmtstes Bild, in derselben Kirche befindlich, wird mit dem Namen *„la gamba"* bezeichnet, indem hier der sitzende Adam sein Bein in Verkürzung vorstreckt, was besonders bewundert wird. Das mystisch-allegorische Bild wird auch die Genealogie der Maria genannt, kann aber auch das Flehen der Patriarchen zu Maria um Erlösung darstellen. Zum wenigsten sehen wir unten in flehenden Stellungen Adam und Eva (welche Letztere auf Anordnung der Geistlichen mit einem Kleide übermalt worden ist), nebst einigen Patriarchen, von Knaben umgeben, nach der h. Jungfrau, die oben in Wolken thront, gewendet. Die Predella enthält die halben Figuren von Bischöfen und anderen Heiligen, vom h. Geist überschwebt, wohl die Gemeinschaft der Heiligen in der Kirche bedeutend. Näheres kann ich über dieses berühmte Bild nicht mittheilen, da ich nach fünfmaligem Besuch mich endlich noch glücklich schätzen musste, bei der Dunkelheit des Ortes, wo es sich befindet, wenigstens den dargestellten Gegenstand erkannt zu haben. — Unser Meister hat auch Vieles in Fresco gemalt, namentlich an der Giralda, dem Thurme der Kathedrale, wovon aber kaum eine Spur noch sichtbar ist. Sehr übermalt noch vorhanden ist das Jüngste Gericht im Hof des Siechenhauses *„la misericordia"* zu Sevilla. Die Anordnung ist meisterlich, klar in grosse Gruppen vertheilt, die Zeichnung schön, wenn auch nicht sehr studirt, auch sind die Engelknaben etwas zu stark, selbst fett. Die drei posaunenblasenden Engel erinnern, wenn auch ungezwungen in ihren Bewegungen, doch in etwas an die des Michel Angelo. Die Carnation, von röthlichem Ton, geht in den Lichtern ins Weissliche, in den Schatten ins Bräunliche, graue Töne fehlen hier.

Ein würdiger Nachfolger des Vargas, wenn auch nicht gleich vortrefflich, war **Pedro de Villegas Marmolejo**, zu Sevilla 1520 geboren, 1597 gestorben. Sein Hauptwerk, das Altarblatt nahe an der Thür der Taufkapelle in der Kathedrale seiner Vaterstadt, zeigt in dem Mittelbild den Besuch der Maria bei Elisabeth. Zu der Seite links befindet sich die Tafel mit dem h. Rochus und einem heiligen Bischof; rechts die mit der Taufe Christi und dem h. Sebastian. Unten ist die Familie des Stifters dargestellt: links drei Männer und eine Canonissin, rechts zwei Frauen mit einem Knaben, alle von sprechender Individualität. Das Werk ist „Pedro Viliacas" bezeichnet. Die Anordnung in dem Mittelbild ist meisterlich, die Zeichnung durchgängig schön und richtig, der Ausdruck der Köpfe edel.

Einen grösseren Ruhm, als er verdient, hat **Luis de Morales**, genannt *el divino*, sowohl im In- als im Auslande erhalten. Er wurde um 1500 zu Badajoz geboren und starb im Jahre 1586. Seine früheren Gemälde zeugen zuweilen von einer feinen Empfindung, öfter aber verfällt er in eine ihm eigenthümliche Manier, die in seinen späten Werken beinahe an die Carricatur streift. Er ist einer der wenigen, wenn nicht der einzige spanische Maler, der, fern von aller naturalistischen Richtung, einem Ideale nachgestrebt. Nach einigen seiner Bilder könnte man selbst glauben, dass er für seine langgezogenen Köpfe den altbyzantinischen Styl zum Vorbilde genommen, wo die Nase übermässig lang und fein, der Mund klein und voll ist; selbst sein bräunliches Colorit stimmt damit überein; doch ist es klar, und dann liebten überhaupt die Spanier den bräunlichen Ton. Die Ausführung seiner guten Bilder ist immer sehr sorgfältig, manchmal bis ins Kleinliche gehend, besonders in der Behandlung der Haare. Diese von den übrigen Malern Spaniens so abweichende pretiöse Behandlung hat wohl ihren Grund in der hohen Meinung, die er von sich selbst gehabt. Reichere Compositionen von ihm sind selten, doch befindet sich im königl. Museum zu Madrid ein Bild der Beschneidung mit vielen Figuren, wo aber die langgedehnte Gestalt des Kindes und auch der langgezogene Kopf der Maria eben so unangenehm erscheinen, als die manierirt gewendeten Mädchen mit Wachskerzen. Die meisten seiner Darstellungen beschränken sich auf Brustbilder der Maria und des Christus. Zwei solcher sehr fein behandelten Bilder, ein „Ecce homo" und eine „Mater dolorosa", sind in demselben Museum mit No. 45 und 49 bezeichnet. Die Maria mit dem Christkind, No. 157, ist dagegen unangenehm süsslich im Ausdruck; und der Christus zwischen zwei Schächern, in der Galerie der Akademie, darf eine Carricatur des Gegenstandes genannt werden.

Ein Maler von edler Gesinnung war **Vicente Joannes** aus Valencia, der 1523 geboren, 1579 gestorben, als das Haupt der dortigen, nachmals so reichen Malerschule betrachtet wird. Indessen ist auch er überschätzt worden, wenn man ihn den spanischen Raphael genannt. Dass er in Italien die Werke jenes Meisters mit besonderer Vorliebe studirt hat, bezeugen seine Werke; aber weder ist er ihm im Genius vergleichbar, noch besass er die Tiefe und Fülle der Conception oder vermochte irgend eine der grossen Eigenschaften des Urbinaten sich in hohem Grade anzueignen. Er strebte nach edler Begeisterung, statt durch sie fortgerissen zu werden; seine Zeichnung ist schön und rein, aber ihre höchste Feinheit konnte er nicht erreichen; im Colorit ist er unruhig und ohne Sättigung; so haben auch seine Compositionen nichts Grossartiges, seine Charaktere wenig Ergreifendes. Dennoch bleibt er ein höchst achtbarer Künstler, der aber selbst unter den Spaniern nicht in den ersten Rang gehört. Dieses erweist sich überzeugend in der berühmten Folge von sechs Gemälden aus dem Leben des h. Stephan in dem königl. Museum zu Madrid, von denen das erste in der Folge, wie der Apostel Petrus ihn zum Diaconen ordinirt, mit No. 334 bezeichnet, nicht von ihm, sondern von einem unbekannten Künstler gefertigt ist, dessen Talent aber das des Joannes bei weitem übersteigt, sowohl in den tief empfundenen Charakteren, als der satteren harmonischen Färbung. Wahrscheinlich hatte dieser Meister den Auftrag zu jenen sechs Bildern erhalten, starb aber nach Vollendung des ersten und Vicente Joannes übernahm dann die Fertigung der andern fünf. Dasselbe Museum enthält noch zwölf kleinere Bilder unseres Meisters von geringerer Bedeutung; sie sind öfter auf Goldgrund und sehr pastos gemalt. Besondere Erwähnung verdient indessen das Portrait des Don Luis de Castelevi, halbe Figur, von sehr individueller Auffassung, in der Art des Bronzino behandelt. Auch in Valencia treffen wir noch manche Werke von ihm. Ausgezeichnet ist besonders in der Kathedrale daselbst das Gemälde der Taufe Christi, wo oben Gott Vater und unten der knieende Donatar bei den vier Kirchenvätern. Es ist sehr tüchtig in der Art des Dosso Dossi behandelt. In der Provinzial-Galerie derselben Stadt befinden sich vier Bilder des Meisters, unter denen ein kleines der Himmelfahrt Mariä von ausgezeichneter Schönheit ist, und eben sowohl durch edle Empfindung, als meisterlich zarte Ausführung erfreut. Da öfter ihm zugeschriebene Bilder so überaus schwach sind, so könnte es wohl sein, dass sie von seinen Töchtern Dorotea und Margarita herrühren, welche sich der Malerei gewidmet haben und ihrem Vater in der Art zu malen nachgefolgt sind. Auch hatte er sonst viele Nachahmer.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

ↈ **Berlin.** Der Bildhauer Wilh. Wolff (Thierwolff) hat so eben den Entwurf zu einer Statue von Churfürst Joachim II. Hektor vollendet. Die Stadt Cöpenik, wo dieser erste der protestantischen brandenburger Churfürsten residirte, beabsichtigt demselben innerhalb ihrer Mauern dieses Denkmal zu setzen. Es soll in Sandstein oder Zinkguss 7 Fuss hoch, mit Hinzufügung eines entsprechenden, reliefverzierten Piedestals ausgeführt werden. Der Fürst war ein wackerer Jäger vor dem Herrn, welches den Künstler bestimmt hat, ihn im einfachen, aber prächtigen Jagdkleide darzustellen. Die linke Hand ruht auf dem Schwerdtgriff, die Rechte stützt sich auf das Haupt einer gewaltigen Dogge, welche zu ihrem Herrn mit treuem und sicherm Blicke emporschaut. Das Ganze ist ein sehr gelungenes Bild voll Festigkeit, Energie und Kraft.

Rauch hat das Modell zur Statue des Feldmarschalls Gneisenau, welche mit der (schon im Guss fertigen) von York zugleich neben Blücher aufgestellt werden wird, fast vollendet und wird sich demnächst der Ausarbeitung einer Marmorgruppe zuwenden, welche Moses während der Schlacht mit den Amalekitern vorstellt, wie ihm nach den Worten der Schrift Aron und Hur, auf jeglicher Seite Einer, die Hände emporhalten, „bis dass Josua den Amalek und sein Volk durch des Schwerdtes Schärfe gedämpft hat."

Ed. Hildebrandt hat eine grössere Ansicht von Rom, Blick auf die Stadt von der Strasse von Civita vecchia her, bei Abendbeleuchtung, fast vollendet. Zwei andere sehr interessante Arbeiten sind begonnen: „Ein Sonnenuntergang am Marmormeer", und „Neapel bei Tagesbeleuchtung".

• **Düsseldorf.** Prof. Sohn malt an einer „Loreley", von der man grosse Erwartungen hegt.

Bonn. Unter den für das nächste Sommersemester angekündigten Vorlesungen, führt der so eben ausgegebene Katalog unter der Rubrik „Kunst" auch Vorträge von Dr. Springer über den Kölner Dombau an.

O. v. S. **München.** Nachdem die letzten Ausstellungen und die Verloosung im Kunstvereine des verflossenen Vereinsjahres vorüber, war das Local auf längere Zeit geschlossen und mit Spannung erwartete man die erste Ausstellung; denn frühere Erfahrung hat gelehrt, dass von den hiesigen Künstlern stets vorzügliche Arbeiten aufgespart worden waren, um beim Beginne eines neuen Zeitabschnitts das Publicum damit zu überraschen. Wie man vermuthen konnte, ist es geschehen, denn seit lange erinnern wir uns nicht, so vieles Vorzügliche zu gleicher Zeit im Vereinslocale beisammen gesehen zu haben.

Im Fache der Landschaftsmalerei bewundern wir H. Heinlein's Wasserfall im Sultnerthale in Tyrol, Alb. Zimmermann's Hintersee, von Ch. Morgenstern das Loisachthal bei Mur(«?»)nau, von J. G. Steffan ein heranziehendes Gewitter und von J. Schiffmann eine reizende Strandparthie am Waldenstätter-See. J. Jacobs in Antwerpen ist vertreten durch eine Gegend am Nil, ein Bildchen von vorzüglicher Wirkung, die tiefe Gluth des afrikanischen Himmels auf uns ausströmend. In derselben Richtung erblicken wir von Loeffler das todte Meer und einen Abend am Nil. Von kaum übertroffener Vollendung ist G. Stange's Partie von Venedig; in magischer Mondscheinbeleuchtung sehen wir eine Anzahl ruhig vor Anker liegender Schiffe, durch deren Masten und Takelwerk sich der Schimmer der klaren Mondscheibe hindurchstiehlt und in den dunklen Wellen wiederspiegelt.

Im Fache der Architekturmalerei zeichnet sich E. Kirchner durch zwei Darstellungen aus dem Heidelberger Schlosse, durch Wahrheit und Kraft der Behandlung aus. R. Eberle brachte einen Schäfer mit seiner Heerde, Fried. Voltz, ruhende Ziegen an einer Felswand. Unter den Portraits heben wir das in kleinem Maassstabe, aber ganzer Figur zart und höchst verständig ausgeführte Portrait einer Dame von Fr. Horschelt hervor.

H. Brunner, bekannt durch seine Darstellungen aus dem Gnomenleben, lieferte ein reizendes Genrebildchen, das uns tanzende Irrlichter als weibliche Figuren in einer Felsgrotte, belauscht von einer Gruppe Gnomen, vorführt. Das Stillleben ist vertreten durch zwei Fruchtstücke von Fr. Schmitt in Frankenthal.

Die meisten der erwähnten Bilder blieben nur wenige Tage ausgestellt, da die grosse Ausstellung in Prag nächstens beginnt und die Versendung dorthin baldigst erfolgen soll. Prag ist in neuerer Zeit ein bedeutender Markt für Münchener Arbeiten im Gebiete der Kunst geworden, denn im Durchschnitte werden jetzt alljährlich für 20 bis 25,000 Fl. von hier aus dort abgesetzt.

In den hiesigen Ateliers sind mancherlei bedeutende Arbeiten theils vollendet, theils noch in Behandlung. Bei Kaulbach, der gegenwärtig in dem Akademiegebäude arbeitet, erblicken wir, ausser den Cartons für Macbeth, das lebensgrosse Portrait des Königs Max in Ordenstracht, bestimmt für die neue Pinakothek, beinahe vollendet. Daneben ist die Zeichnung des Cartons nach der bereits in Zeichnung vollständig ausgeführten Scizze der „Kreuzfahrer" für das neue Museum in Berlin begonnen. Der Raum gestattet uns hier nicht, auf dieses Werk, in dem Kaulbach abermals seine tiefe, philosophische Anschauung der Weltgeschichte in grossartigster Weise zur Form gestaltete, näher einzugehen.[1]).

Hofmaler Dietz vollendete ein Bild in grossen Dimensionen, für das die „Nächtliche Heerschau" von Zedlitz als Vorwurf gewählt wurde.

Theod. Horschelt, ein junger talentvoller Künstler, der sich bisher als Thiermaler vortheilhaft auszeichnete, wendet sich gegenwärtig grösseren Compositionen im Fache der Schlachtenmalerei zu und ist mit der Ausführung eines Tscherkessenkampfes beschäftigt.

Im Gebiete der Baukunst wird viel von einer gänzlichen Restauration und dem Ausbau der Ludwigskirche, besonders der Thürme gesprochen. Architekt L. Lange hat durch den Stich einen Entwurf zu diesem Zwecke veröffentlicht. Sollte letzterer zur Ausführung kommen, so würde sich der Bau in der ihm ursprünglich zugedachten Form uns darstellen, München aber eines seinen charakteristischen, physiognomischen Merkmale verlieren.

Der kürzlich zum königl. Baurath ernannte Architekt Bürklein, dem, wie man sagt, die gänzliche Restauration des hiesigen Theaters übergeben werden soll, hat sich, zu längerem Aufenthalte, nach Neapel begeben.

Nürnberg. Am 23. Februar starb hierselbst im 69 Lebensjahre der Kupferstecher A. Ch. Reindel. Wir werden mit nächstem seine Lebensbeschreibung bringen.

W. **Amsterdam** im Februar. Das berühmte Bild Ary Scheffer's „Christus als Tröster" früher zur Galerie des Herzogs von Orleans gehörend, ist nicht für das Museum zu Rotterdam erworben, wie die öffentlichen Blätter und auch Ihr Blatt berichteten, sondern für das Kabinet des hiesigen Herrn Fodor, eines äusserst eifrigen und kunstsinnigen Sammlers. Dieses vortreffliche Kabinet moderner Meister, gegenwärtig eins der bedeutendsten in Holland, enthält Gemälde von holländischen, belgischen, französischen und — was hier eine Seltenheit — selbst einigen deutschen Künstlern nämlich von Weddige und Lindlar; des Letzteren Vierwaldstätter-See wurde noch unlängst von dem Herrn Fodor angekauft.

Athen. Ludwig Thiersch, Sohn des berühmten Archäologen in München, früher Bildhauer, dann Maler und als solcher durch seinen „Hiob" bekannt, ist, seit einigen Monaten Studien halber hier verweilend, zum Professor der Zeichnen- und Malerkunst für die polytechnische Schule ernannt worden. (A. Z.)

Smyrna. Die „Berl. Nachr." theilten mit: Die hiesige türkische Regierung hat die Erlaubniss gegeben, dass von einem grossen, hierzu angewiesenen Territorium, weithin auf dem Papusberge gelegen, Steine zu den Neubauten aller der Häuser gesucht und gehauen werden dürfen, welche in Folge des grossen Bazarbrandes wieder aufgebaut werden würden. Da fehlt es denn natürlich nicht, dass sich recht interessante archäologische Funde darbieten. Ich übergehe die colossalen Marmorquadern, welche augenblicklich noch an der Südseite des Papus-Abhanges blossgelegt sind, da, wo früher des Aeskulap's Tempel gestanden haben soll, sowie eine halbe Stunde weiter oberhalb

1) Wir haben die ausgeführte, in Berlin befindliche Zeichnung des Meisters Jahrg 1850. S. 354 beschrieben. D. Red.

des Berges einige arabeskenförmig gearbeitete, ungefähr noch einen Fuss tief in der Erde liegende Marmorarchitrave, und beschränke mich darauf, heute nur von den wunderbar schön erhaltenen Mosaiken Mittheilung zu geben, die sich von diesen Architraven ungefähr 300 Schritte weit entfernt gefunden haben. Die Lage derselben ist fast an der höchsten Seite der Gebirgskette, über welche man gleich über einen Kamm zum Schlossberge gelangt, in südlicher Richtung dreiviertel Stunden von letzterem entfernt. Die Mosaiken scheinen sich in der Abdachung des Berges gegen Sonnenuntergang, also zur Seeseite hin, auszudehnen. Weder Ruinen, noch alte Beschreibungen, geben einen Anhaltspunkt, welche Tempel oder Gebäude auf dieser Höhe des Gebirgskammes gestanden hätten. Das Erdreich ist fast überall herum mit Gesträuch bedeckt und gab die Veranlassung zur Auffindung dieser Mosaiken das Suchen nach Bausteinen. Ihre Lage war $2\frac{1}{2}$ Fuss unter lehmigem, mit Baumaterial vermischtem Boden. Das Wenige, was aufgedeckt war, fand ich, bei einer zweiten Besichtigung, schon überall lädirt und grösstentheils aufgehackt. Die Zeichnung der Mosaiken bestand hauptsächlich aus sehr künstlich verflochtenen Arabesken. — Es gelang, zwei ziemlich grosse, ganz unverletzte Stücke, von fast einem Meter im Umfange, zu acquiriren. Die Mosaikwürfel bestanden vorzugsweise aus $\frac{1}{4}$ Zoll Quadrat grossen gebrannten rothen Backsteinen, von eben so grosser Härte, wie die in der Gerusia in Sardis befindlichen Ziegelsteine, aus gelben und weissen Marmorwürfeln, schneeweissen, geschnittenen Quarzen, und mehreren anderen Steingattungen. Das Farbenspiel war durchweg so wohl erhalten, dass es auch, nachdem die Mosaiken gewaschen und getrocknet waren, in seiner ursprünglichen Klarheit verblich. Die ganze Mosaik-Arbeit war in sich so fest verbunden, dass sie leicht, gleichwie eine Decke, von dem $1\frac{1}{2}$ Zoll unterliegenden, sehr ins Gewicht fallenden Cement abgelöst werden konnte, ohne zu zerbrechen. So wünschenswerth es wäre, wenn am hiesigen Platze sich eine Gesellschaft zur Erforschung der sich täglich neu darbietenden Alterthümer bildete, so ist jedoch hierzu leider kaum eine Aussicht vorhanden. Die eben aufgedeckten Beweise früherer Pracht und Kunst werden meist, schon unmittelbar nach ihrer Auffindung, sobald nur einigermaassen für deren Transport oder Conservirung Kosten aufgewandt werden müssten, zerbrochen, überbaut oder eingemauert.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht des **Frankfurter** Kunstvereins über die Generalversammlung am 19. December 1852.

Die Zahl unserer Actionäre beläuft sich gegenwärtig auf: 629 hiesige Mitglieder mit 731 Actien, 183 fremde Mitglieder mit 197 Actien, im Ganzen 812 Mitglieder mit 928 Actien. Hiezu im Tausch an 15 auswärtige Kunstvereine 34 Actien, im Ganzen 962 Actien. Diesen sind noch hinzuzufügen 12 hiesige Mitglieder mit 15 Actien für öffentliche Werke.

Als Cassabestand für öffentliche Werke zeigt sich ein Saldo von 5628 Fl. 39 Kr. Wie aus der Abrechnung zu ersehen, hatten wir dieses Jahr die Befriedigung, das schon vor längerer Zeit bei Herrn Director Philipp Veit für den Kaisersaal bestellte Bild Karl's des Grossen vollendet zu sehen. Sobald der beabsichtigte Kupferstich danach gefertigt ist, wird dieses grossartige Werk zur Aufstellung kommen und eine der schönsten Zierden jener historischen Räumlichkeit bilden. Noch haben wir anzuzeigen, dass in Folge eines Ansuchens für den Saal des Bürgervereins, der mit den Büsten ausgezeichneter Frankfurter geschmückt werden soll, wir, nach dem Vorgang mehrerer hiesigen Stiftungen, es übernommen haben, die unseres gefeierten Landsmannes Klinger durch Johann Dielmann modelliren zu lassen, auf dass sie in bronzirtem Metall ausgeführt werde.

Von dem Fortgang des Monuments zu Ehren der Buchdruckerfindung haben wir zu berichten, dass zu den Figuren des Fust und Schöffer, welche, galvanoplastisch ausgeführt, schon seit längerer Zeit auf der Terrasse des Städel'schen Kunstinstituts aufgestellt sind, nächstes Frühjahr auch die dritte des Gutenberg hinzukommen wird, da sie jetzt schon bei Herrn von Kress in Offenbach in den Haupttheilen galvanoplastisch abgelagert ist. Mit Herrn von der Launitz ist ferner weitere Absprache getroffen, um das von ihm entworfene und mit so lautem Beifall aufgenommene Modell vollständig zur Ausführung zu bringen und so Frankfurt mit einem Monument zu bereichern, über das sich selbst der gefeierte Rauch aus Berlin mit der grössten Anerkennung ausgesprochen.

Den Mangel eines verfügbaren geeigneten Lokals für eine grössere Kunstausstellung haben wir zwar noch immer zu beklagen; jedoch eröffnet sich uns die Aussicht, dass bei den vorzunehmenden Einrichtungen des neuen Lokals der Gesellschaft zum Bürgerverein darauf Bedacht genommen wird. Einstweilen glauben wir durch die fortwährende Ausstellung im Städel'schen Kunstinstitut manches schöne Werk zur Anschauung des kunstliebenden Publikums gebracht zu haben.

Für den Zweck der Verloosung ergiebt sich aus vorliegender Rechnungsablage eine Einnahme von 5569 Fl. 48 Kr.

die Auslagen betragen	5542 „ 45 „
bleibt Cassarest	27 Fl. 3 Kr.

Nachträglich kommen für 3, nach dem Abschluss genommene Actien noch . . . . 16 Fl. 12 Kr.

Bei den zur Verloosung kommenden Gegenständen befinden sich 13 Oelgemälde and zwar 8 Landschaften von Dielmann, C. Morgenstern, B. Fries, E. W. Pose, F. Bamberger, H. Hoffmann, Bromeis, J. H. Zweeker und 5 Genrebilder von C. Müller, P. Rumpf, Ernst Schalek, C. Engel und Hasselhorst. — 3 Aquarelle, von Th. Reiffenstein, Peter Becker und E. Schalck. — 1 plastische Arbeit von Petri. — 79 Kupferstiche und Lithographien, welche letztere zum Theil aus unserm Vorrath stammen, andern Theils durch Tausch zu diesem Behufe sind erworben worden.

Nachdem ein Versuch, das Bild des „ersten Kindes“ von Hasselhorst durch einen Lithographen auf Stein zeichnen zu lassen, verunglückt ist, übergehen wir als Vereinsblatt die „Albaneserin“ nach August Riedel, gestochen von A. Schultheis, und glauben, hiedurch vielen unserer Mitglieder durch das freundliche Blatt zu genügen.

Noch bringen wir zur Kenntniss, dass, um uns für das nächste Jahr ein Bild von Auszeichnung zu sichern, zugleich aber auch einen talentvollen jungen Künstler zu fördern, wie dieses im Zweck unseres Vereins liegt, wir bei Hasselhorst das von ihm entworfene Bild der „Gerichtsscene aus Shakspeares Kaufmann von Venedig“, für die Verloosung bestellt haben und nach dem bis jetzt schon Ausgeführten ein vorzügliches Werk erwarten dürfen.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 13. Sonnabend, den 26. März. 1853.

Ueber die Gärten und Umgebungen restaurirter Burgen.

Von **H. Jäger**.

Seitdem die alte Burg Voitsberg als Rheinstein erstanden und das neue Hohenschwangau sich stolz mit seinen Marmorfelsen neben den hohen Alpengipfeln in dem blauen Schwansee spiegelt, erstehen in allen Gegenden Deutschlands alte Burgen aus ihren Ruinen zu neuer Pracht und Herrlichkeit und glänzen wie vor Jahrhunderten wieder hinaus in das weite Land. Da sie zeitweise bewohnt werden, so muss natürlich auch für eine geschmackvolle Umgebung der Gebäude gesorgt werden. Ich kann nicht entscheiden, ob die Baumeister dieser Burgen auch die nächste Umgebung von einem höheren, künstlerischen Standpunkte aufgefasst haben, oder ob sie sich hier dieselben Freiheiten wie in den zum Bewohnen bestimmten Gemächern der Burg erlaubten und blos den modernen Luxus, wie ihn die jetzigen Bewohner wünschen, dabei berücksichtigten. Die modernen Gärtchen und Anlagen bei den meisten restaurirten Burgen scheinen das Letztere zu bestätigen. Vielleicht wurden die Gartenanlagen auch hie und da ganz dem Gärtner überlassen, dem, mochte er sonst auch ein Künstler in seinem Fache sein, die Sache doch völlig neu war, und der daher nicht verfehlte, die gewohnten modernen Formen ganz wie bei andern Schlössern in Anwendung zu bringen, und zwar um so mehr, da man bei den zahlreichen burgähnlichen Schlössern Englands ebenfalls die modernen Formen angewendet und sogar Gewächshäuser an die castellartigen Gebäude gebracht hat. Das war ein grosser Fehler, der leider oft begangen worden ist, und es ist Zeit, dass man sich endlich klar macht, von welchen Grundsätzen man bei solchen Anlagen eigentlich auszugehen hat, damit sie sich den erhabenen Bauwerken würdig anschliessen, und auch hierin eine künstlerische Idee zu Grunde gelegt wird.

Diese Angelegenheit muss von zwei Seiten aufgefasst werden: es muss nämlich die geschichtliche Wahrheit und Beziehung einerseits nach Kräften gewahrt, auf der anderen Seite müssen aber auch die von der Gegenwart gestellten Anforderungen auf Schönheit und Zweckmässigkeit erfüllt werden. Beides zu verbinden ist die Aufgabe des Künstlers. Die Schwierigkeit einer solchen Verbindung ist nicht gering, aber die Architektur hat sie ebenfalls zu bekämpfen und bereits grossentheils glücklich überwunden. Die geschichtlichen Beziehungen kommen natürlich nur dann in Frage, wenn die Burg selbst eine der Wahrheit nahe kommende Restauration erfährt, denn bei jenen modernen Burgen, die nur von fern so aussehen, mag die Gartenanlage beschaffen sein wie sie will und ganz nach dem Wunsche des Besitzers angelegt werden.

Um die geschichtlichen Beziehungen zu wahren, müssen wir zunächst die Frage aufwerfen: wie waren die Gärten der Burgen beschaffen, wenn diese überhaupt Gärten hatten? Die Nachrichten über diesen Gegenstand sind sehr dürftig, und selbst die Minnesänger, die doch so viel von Blumen sprechen und manche Dinge so ausführlich schildern, erwähnen nichts von der Einrichtung der Gärten. Erst durch die Meistersänger, besonders durch Hans Sachs, erfahren wir etwas über die damaligen Gärten, woraus wir jedoch keineswegs auf die Burggärten in der Blüthezeit des Ritterthums schliessen können. Bis zum 12. oder 13. Jahrhundert hatten die Burgen, wenn es der Raum erlaubte, wahrscheinlich nur ein Zwingergärtchen mit Küchen- besonders Würzkräutern, Stachelbeersträuchern und anderem Obst; vielleicht mit welschem Flieder, wildem Jasmin, Jelängerjelieber und mit einigen Centifolien-Rosen, Kaiserkronen und weissen Lilien, welche letztere Pflanzen schon zu Karls des Grossen Zeit aus Italien nach dem Norden kamen und allgemein beliebt waren, verziert. Ausserdem mochte ein mit einigen Linden oder andern Waldbäumen bepflanzter, mit einer Fichtenhecke umgebener Platz, vielleicht gar nur der nie fehlende, heilsame Fliederstrauch das einzige sein, was an einen Garten erinnerte. Während der Kreuzzüge wurde manche schöne Blume aus Italien und dem Orient mitgebracht und im heimatlichen Gärtchen gepflegt, vielleicht wurde auch der Versuch gemacht, einen morgenländischen Garten nachzuahmen, wenigstens sind die bereits im Mittelalter vorkommenden, zierlichen Lauben gewiss orientalischen Ursprungs. Dass die Burggärten dieser Zeit aber keine grosse Bedeutung hatten und viele ansehnliche Burgen ganz ohne dieselben waren, scheint aus allen Nachrichten hervorzugehen. Erst als sich das Ritterthum im

14. Jahrhundert seinem Verfall zuneigte, entstanden hie und da kunstvollere Gärten, und zwar nach italienischen Mustern, wie es bei der fortwährenden Verbindung mit Italien durch die Geistlichkeit und Kriege kaum anders sein konnte. Dass diese aber nicht häufig waren, lässt sich auch ohne bestimmte Nachrichten aus der ganzen Zeitrichtung schliessen. Jene italienischen Gärten waren eine Frucht der geistigen Erhebung Italiens durch das Studium der alten Klassiker, insbesondere der merkwürdigen Briefe des jüngeren Plinius, in welchen er seine beiden Villen Tuscum und Laurentinum auf das ausführlichste beschreibt, wodurch man einen Begriff von den römischen Gärten bekam. Vielleicht blieb auch beim Verfall Roms einiges der Art leidlich erhalten, das dann anderswo zum Vorbild diente und namentlich in Klöstern nachgeahmt wurde, und so bildete man nach diesen Resten, im Verein mit den Andeutungen in den Plinianischen Briefen, die neuen Gärten. Bekanntlich waren diejenigen der Römer eine Art Mosaikarbeit aus Bux, Rosmarin und andern immergrünen Holzarten angelegt und mit Hecken, verschnittenen Bäumen, Laubengängen und Wasserkünsten reichlich versehen [1]). Aehnliche, jedoch nicht ganz so künstliche Gärten entstanden zuerst in Toskana, Ferrara und bei andern blühenden Städten Oberitaliens, und diese wurden die Muster für alle nordischen Burggärten. Der südliche, klassische Anflug ging freilich bei der Versetzung über die Alpen verloren und die nordischen Anlagen zeigten am Ende weiter nichts als Taxus- und Fichtenhecken, die irgend eine geometrische Figur vorstellten.

Das ist so ziemlich Alles, was wir über die Gärten der Burgen wissen. Welche Art sollen wir nun bei der Restauration nachahmen? Der einfache Garten der frühen Ritterzeit verdient doch sicher keine Nachahmung und allenfalls kann ihn der Garten des Kastellans auf den modernen Burgen vertreten. Weit eher würde ich mich blos für den Fliederbusch und die Linde entscheiden. Ich möchte überhaupt anrathen, auf allen Burgen, wo kein überflüssiger Platz und nicht hinreichend Wasser ist, die eigentlichen Gärten ganz wegzulassen, und zur Ausfüllung leerer Plätze und Winkel, sowie zur Hebung der Gebäude, oder um einen schattigen Platz zu gewinnen, blos einige passende, einheimische Bäume und Sträucher auf eine ungesuchte, die Gebäude nicht verbergende Art, so wie Epheu in Menge anzupflanzen, einige Plätze mit Rasen zu verzieren, wodurch zugleich der in alten Burgen gewiss nie fehlende Bleichplatz versinnlicht wird, die Wege dazwischen nur als Verbindungswege zu betrachten, sie nur mässig zu krümmen oder mit den Gebäuden parallel laufen zu lassen, endlich auf passenden Stellen den Rasen mit ungekünstelten Blumenbeeten zu schmücken, wobei Rosen, Lilien und Kaiserkronen zwar bevorzugt, neuere Blumen aber nicht ausgeschlossen werden dürfen. Ist Platz zu einem Laubengange vorhanden, so mag ein solcher an die Verbindung des Ritterthums mit dem Orient erinnern. Für einige kleine Lauben wird sich gewiss überall ein Platz finden. Diese Lauben dürfen aber ja keine Aehnlichkeit mit dem altfranzösischen Berceau haben und aus Hecken von Hainbuchen und Linden gezogen sein, sondern müssen mit zierlichen Kletterpflanzen, wo es die Lage erlaubt besonders mit Kletterrosen und Weinreben, bekleidet werden. Will man aber einen Schritt weiter gehen und einen wirklichen Garten auf der Burg anlegen, so nehme man nicht die verunglückte Nachahmung des italienischen im Norden, sondern vielmehr jenen selbst zum Muster. Am besten ist es, wir gehen hier auf Plinius zurück, da wir ihn ja als die klassische Quelle betrachten können. Die Villagärten der Römer entstanden offenbar aus dem Bedürfniss, die Umgebung der Gebäude mit der edlen Pracht dieser selbst in Einklang zu bringen, und die kunstvolle Regelmässigkeit dieser Gärten darf uns nicht wundern, wenn man annimmt, dass die Römer den Gartenplatz als Fussboden betrachteten und, da er in sämmtlichen Prachtgebäuden aus Mosaik bestand, im Freien dieselben Formen und Bilder anwendeten, so gut es sich aus Bux und mit der Scheere des Topiarius ausführen liess. Wenden wir dieses Uebertragen der architektonischen Verzierungen in den Gärten auf unsre Burgen an, was in Ermangelung von etwas Besserem immer noch die sicherste Grundlage gewährt, so giebt sich daraus von selbst die einfache Regel, dass der Plan eines Burggartens die dazu geeigneten Formen und Verzierungen von der Architektur der Burg selbst und von dem Styl, in welchem sie erbaut ist, entlehnen soll. Merkwürdigerweise wird dieser Vorschlag durch die herrschende Mode begünstigt, die in Blumengärten die künstlichen Formen auffallend bevorzugt. Ich will diesen künstlichen Gärten keineswegs das Wort reden und bin aus Neigung mehr für einfachere Formen; wenn man aber einmal künstliche Gärten auf den Burgen will, so sind die vorgeschlagenen, von der Architektur des Baues selbst entlehnten Formen die einzigen, welche einen vernünftigen Grund haben.

Die meisten Burgen, deren Ruinen restaurirt werden, sind zur Zeit des deutschen (gothischen) Baustyls entstanden und werden, wenn auch mit modernen Zuthaten, in dieser Weise erbaut. Es wird nicht schwer halten, unter den zahlreichen Zierrathen dieses Baustyls Formen herauszufinden, die sich für die innere Eintheilung einer kleinen Blumenanlage eignen. Hat doch die Baukunst viele davon erst von den Pflanzen, Blumen und Blättern entlehnt. Ich erinnere nur an die stern- und rosettenartigen Fenster, an die wie ein Kleeblatt geformten Kreuze und Fenster, Formen, die sogar in den modernen Blumengärten bereits vorkommen. Diese und ähnliche Figuren werden mit Bux auf einem schönen kurzen Rasen gezeichnet und reich mit niedrigen Blumen besetzt, so dass sie auf der Rasenwand gleichsam farbige Fenster vorstellen. Will oder soll man die Gartenanlage in eine besondere Beziehung mit der Familie des Besitzers oder der Geschichte der Burg bringen, so lässt sich (jedoch nicht immer) aus Bux und Blumen zur Noth auch ein Wappen bilden, sollten auch Thiergestalten darin vorkommen; denn dass die Künstelei des Plinius, der allerlei Thiere aus Bux auf seinem Xystus formen liess, auch von unsern Zeitgenossen verstanden wird, zeigen ähnliche Tändeleien in den sonst so reizenden Anlagen von Glienicke bei Potsdam. Solche Figuren müssen aber durchaus von der Höhe gesehen werden können und müssen mit der Umgebung harmoniren, nicht aber, wie es z. B. in Hohenschwangau der Fall ist (oder war?), von prächtigen Waldbäumen umgeben sein. Meine unmaassgebliche Meinung ist freilich, dass solche Spielereien besser wegfallen und nur geduldet werden können. Ein solcher künstlicher Garten dürfte nicht gross sein, weil er sonst missfällt und die Ausführung schwierig wird. Als Umgrenzung möchte ich an zwei oder drei Seiten einen nach innen offenen Laubengang vorschlagen, und zwar aus zierlichem Gitterwerk gebildet, denn die sonst so schöne und beliebte italienische Pergola (freistehende Veranda) war als Zierde in den transalpinischen Gärten nicht eingeführt.

Burgen und Ruinen aus der Zeit des älteren byzantinischen Baustyls giebt es nur einige in Deutschland und unter diesen hat nur die Wartburg bei Eisenach den Stürmen von fast acht Jahrhunderten getrotzt. Eine Restauration und in Folge dieser

1) Schinkel hat, wie so mancher Andere, eine ideale Restauration dieser beiden Villen nach dem Urtext der Briefe versucht, und dabei auch die Gärten sehr sinnreich ausgeführt. Seine schönen Entwürfe befinden sich in dem (in Potsdam bei Riegel erschienenen) Architektonischen Album.

die Anlage von Gärten kann daher nur selten vorkommen. Dennoch will ich die Wartburg besonders hervorheben, da die Restauration des herrlichen, byzantinischen Hauptgebäudes im Aeussern seit dem vorigen Jahre vollendet und die Anlage eines Gartens bereits in Anregung gebracht worden ist, mit welcher ich in nächster Beziehung stehe. Die weichen, gerundeten, einfachen Formen der byzantinischen Bauart eignen sich viel besser zur Nachbildung im Garten als die schwierigeren, spitzen, gothischen und die mit kurzen Säulchen versehenen, bald zu zwei, bald zu drei unter einem grösseren Bogen vereinigten, runden Fensterbogen können fast ohne Abänderung und Verkleinerung als Muster für Blumenbeete dienen. Abwechselnd zwei und drei solcher fensterförmigen Beete neben einander in gegenseitiger, angemessener Entfernung, in kreisförmig gebogener oder auch gerader Linie aufgestellt, würden einen reizenden Blumengarten bilden, wenn man auch keine andre Verzierung dazu nehmen wollte, als vielleicht noch eine den üblichen Karnies vorstellende Einfassung der Rasenfläche. Man könnte sogar einen förmlichen byzantinischen Giebel (gleichsam den Schatten oder Abdruck eines wirklichen Giebels) mit Fenstern darstellen, dessen Gesims hier ebenfalls, der grösseren Mannichfaltigkeit wegen, ein Karnies, d. h. aus- und eingebogen, sein könnte. Diese Nachahmung erscheint auf den ersten Blick als Spielerei, in Wahrheit ist aber keine Künstelei dabei, denn die Formen — ein gleichseitiges Dreieck und ein Viereck — sind so einfach, dass sie auch im Garten gefallen müssen und überhaupt oft darin angewendet werden. Die Zeichnung auf dem Rasen des Gartens wird mit Bux ausgeführt, man könnte zur Abwechselung aber auch behauene oder gebrannte Steine dazu verwenden, die man schon häufig als Einfassung in Gärten braucht, und in diesem Falle würde sogar das aus Pflanzen nicht zu bildende Capitäl der Säulchen nicht fehlen.

Was die Wahl der Blumen betrifft, so ist eine geschichtliche Beziehung durch die Anwendung solcher Blumen, welche schon zur Ritterzeit vorkamen, nur anzudeuten. Die eigentliche Ausschmückung aber muss mit allen Mitteln der gegenwärtigen Blumenzucht ausgeführt werden. Das lässt sich eben so gut rechtfertigen, wie die dem Bedürfniss der jetzigen Bewohner angepasste, innere Einrichtung der Burg und die Tracht der Bewohner selbst. Jede Alterthümelei in dieser Beziehung wird leicht lächerlich.

Die nächste, äussere Umgebung der Burgen kann im modernen, landschaftlichen Gartenstyl gehalten sein oder ganz den Charakter des Waldes tragen. Selbst wenn sie parkmässig behandelt wird, müssen waldartige Pflanzungen vorherrschen, nicht nur, weil Wald das Mittelalter besser charakterisirt, als kultivirtes Land und Wiesen, sondern auch hauptsächlich der landschaftlichen, malerischen Wirkung wegen. Nur mächtige Felsmassen wirken noch kräftiger und erhebender auf die Burg, indem der Begriff der Festigkeit von ihnen unzertrennlich ist. Kultivirte Felder sind, wo es angeht, nie in unmittelbarer Nähe zu dulden. Eben so wenig sollten die Gemüsegärten der Burgbewohner gesehen werden, selbst dann nicht, wenn sie, wie es in nicht zu billigender Weise in Hohenschwangau (wo der grosse Gemüsegarten am Fusse der Königsburg die Ufer des blauen Waldsees verunziert) der Fall ist, nach einem überaus künstlichen Plane angelegt sind. Nur Weinberge sind, wo sich die Lage dazu eignet, zulässig, da sie bei aller Kultur etwas Natürliches haben und bekanntlich im Mittelalter sehr begünstigt waren. Erstreckt sich der Einfluss des Burgherrn auf eine grosse, von oben sichtbare Bodenfläche, so muss diese, ohne gerade einen modernen Park zu bilden, auf jede mögliche Weise verschönert, wenigstens vor landschaftlicher Verunstaltung bewahrt werden.

W. v. Kaulbachs Illustrationen zu Shakespeare.

Es ist vor Kurzem über die Behandlung künstlerischer Stoffe durch die Dichter und die bildenden Künstler manches sehr Beachtenswerthe und Interessante im Deutschen Kunstblatte gesagt worden, und nicht mit Unrecht sucht man die Grenzen beider Künste fort und fort genau zu bestimmen und gegen einander inne zu halten. Aber bewiese dieser Gegensatz nicht schon ihre Verwandtschaft, so thun es die zahlreichen Illustrationen, welche stets, sowohl zu den Zeiten des alten Holzschnitts, als besonders seit dem Aufschwunge der vervielfältigenden Künste die beständigen Begleiter der Bücher und Schriften unserer Dichter gewesen sind, welche gerade heutzutage überhaupt so sehr an der Ordnung sind, dass fast kein Buch, kein Blatt mehr auf der Messe ohne diesen nothwendig gewordenen Schmuck noch erscheint. Die Illustration will aber auch jene Grenzstreitigkeiten nicht vermehren. Sie will ihrem Wesen nach auch Nichts sein, als eine Begleitung des dichterisch verarbeiteten Stoffes, eine Anlehnung an Bekanntes, eine Verdeutlichung desselben. Sie ist freilich unter Umständen mehr. Sie kann ebensowohl eine freie Bearbeitung desselben Stoffes sein, eine Verdramatisirung desselben, — wenn wir so sagen dürfen — als auch eine Ergänzung durch die specifisch malerischen Motive, die in ihm verborgen liegen. Immer ist sie gleichsam die gemeinsame Lectüre des Textes mit einem künstlerischen Geiste und gewährt, je ebenbürtiger dieser dem Dichter ist, einen desto grösseren Genuss.

Von Hans Holbein bis auf Julius Schnorr hat man vielfache Bibelillustrationen. Die grössten Dichter aller Zeiten haben ihre Illustratoren gefunden. Homer ward durch Flaxmann, Virgil durch Frommel, die grossen italischen Dichter des Mittelalters wurden durch Cornelius und Flaxmann begleitet. Den Ossian illustrirte S. Ruhl, den Don Quixotte der geniale Cruikshank. Unser Nibelungenlied ist durch Bendemann und J. Hübner, durch Cornelius, J. Schnorr und Neureuther geschmückt worden. Letzterer half den Holzschnitt auf dem Gebiete der schönen Literatur wieder in sein Recht einsetzen. Schiller und Göthe sind von Retzsch, Dittenberger, Oesterley, Wagner, Führich, Oppenheim, Neureuther und vielen Anderen mit Bildern geziert worden.

Weit entfernt, hier von illustrirten Dichtern ein vollständiges Verzeichniss zu geben, was sich gleichwohl vielleicht der Mühe verlohnte, seien hier nur noch die hauptsächlichsten Shakespear-Illustrationen verzeichnet, welche immer noch lange nicht den Reichthum allein der deutschen Shakespear-Literatur erreichen und bei der Unerschöpflichkeit des britischen Dichters auch eine neue Illustration eher gerechtfertigt, als überflüssig erscheinen lassen.

Robert Smirke, (1751—1845) mit Stothard der Chorführer der glänzenden Illustrationsepoche poetischer Werke, und der vorzüglichste Stecher an J. Boydell's grosser Prachtausgabe des Dichters in 9 Foliobänden mit 100 Kupferblättern, gab noch besonders 24 Blätter in Radirungen auf Stahl heraus. — Thurston lieferte zu einer illustrirten Ausgabe des Dichters 230 Vignetten, die von Thompson in Holz geschnitten wurden. — Moritz Retzsch' Umrisse sind bekannt. S. Ruhl gab gleichfalls dergleichen. Bekannt ist ferner Charles Heath's Shakespear-Galerie, welche die wichtigsten Frauencharaktere aus den Dramen enthält.

Wir dürfen uns der besten Uebersetzungen Shakespears und der handlichsten Ausgaben rühmen, aber eine Illustration, wie die beabsichtigte, existirt noch nicht und man muss es

Hrn. Parthey, dem Verleger, Dank wissen, dass er sich bestrebte, für die Ausführung des schönen Unternehmens in Kaulbach den Mann zu gewinnen, der vor Allen für fähig erkannt werden konnte, eine solche Riesenaufgabe in allen Theilen mit Meisterschaft zu vollenden.

Kaulbachs Arbeiten nach den verschiedensten Richtungen hin beweisen, dass er, wie kaum ein Künstler der Gegenwart in gleicher Weise, sich auf den höchsten Gipfel künstlerischer Begeisterung emporschwingend, das Erhabene zu verkörpern, zugleich aber auch, mit der schwellenden Ader des Humors reichlich gesegnet, das Komische in unübertrefflicher Weise zur Erscheinung zu bringen vermag. Ueber das wahlverwandtschaftliche Verhältniss zwischen dem englischen Dichter und dem deutschen Künstler liesse sich Manches sagen. Eine vollständige Congruenz kann nicht durchgeführt werden. Wir wissen überhaupt Keinen unter den lebenden Meistern der bildenden Kunst, bei dem das möglich wäre. Aber einen guten Grad Menschenkennerschaft haben Beide mit einander gemein, in die Untiefen der Menschenbrust sind Beide hinabgestiegen, der Witz ist Beiden dienstbar.

Mit Spannung muss daher das Publikum dem Erscheinen eines Werkes entgegensehen, von dem vorausgesagt werden kann, dass es im Fache der Illustration durch tiefes Durchdringen und die darauf gegründete Composition des in mannigfaltigster Weise zu Gebote stehenden Stoffes einzig dastehen wird, für dessen Vollendung in der Form aber die bewährte Hand des grossen Zeichners sichere Bürgschaft leistet.

Kaulbach hat sich vorgesetzt, jede einzelne dramatische Arbeit Shakspeares in drei bildlichen Darstellungen wiederzugeben. Das Werk beginnt mit den Zeichnungen zu Macbeth und die Cartons hierfür sind der Vollendung nahe. Sehen wir, welche Momente des Dramas als charakteristisch für die Veranschaulichung gewählt wurden.

Das erste Bild führt uns auf die wilde, schottische Haide. Rechts erblicken wir Macbeth, etwas hinter ihm zur Seite Banquo, beide hoch auf bäumenden Rossen, ergriffen von innerem Entsetzen vor der mächtigen Erscheinung gegenüber, denn dort erblicken wir die Gruppe der drei Hexen, auf einer Rauchwolke, die aus dem Boden hervorquillt, schwebend, wie sie mit zauberischer Gewalt dem Ritte der beiden Genossen hemmend entgegentreten. Ihre langen Gestalten sind in faltige Gewänder gehüllt, wild flattert das Haar im Sturm, um die gefurchten Stirnen und aus den Zügen spricht der Dämon des Hasses und der bösen That. Macbeth hat, gleichsam abwehrend, die Hand gegen die Erscheinung erhoben, und noch schwebt die scheue Frage auf seinen Lippen:

„Wer sind diese dort, so grau von Haaren?“

während die mittlere der Furien, eine Krone hoch in den Händen haltend, die mahnenden Worte spricht:

„Heil Dir, Macbeth, Dir, künft'gem König, Heil!“

dem Banquo aber mystisch bedeutet:

Könige erzeugst Du, bist Du selbst auch keiner.

Der Künstler hätte für das erste Blatt keinen treffenderen Moment wählen können, um uns augenblicklich mit dem Standpunkte vertraut zu machen, von dem der Dichter bei der Schöpfung seines Dramas ausgegangen. Die Gruppe der Hexen, in der sich eine geheimnissvolle Macht der Hölle personificirt, vor den Blicken Macbeths aufsteigend, lässt uns erkennen, dass das böse Prinzip mit voller Kraft im Geiste des hoffährtigen Helden seine Wirksamkeit zu entfalten beginnt und er, auf dieses vertrauend, den ersten Schritt auf der Bahn des Verderbens gewagt hat.

Wenn wir auch in seiner Haltung momentane Bestürzung vor der Gewalt der Erscheinung wahrnehmen, lodert doch aus dem flammenden Auge die mächtige Hoffnung, seine ferne Ahnung möge sich erfüllen, und zugleich der trotzige Vorsatz, mit eigner Faust, durch Anwendung jeglicher Mittel, die erwünschte Prophezeihung zur Wahrheit zu gestalten.

Im nächsten Bilde sind die ersten Gräuelthaten und mit ihnen zugleich die ersten Schritte zur blutigen Vollendung des hoffährtigen Planes geschehen; schon aber folgt die Strafe des heimlichen Verbrechens mit unsichtbarer Gewalt und im Herzen der mitschuldigen Gemahlin nagt der nimmer rastende Wurm des Gewissens und der zu späten Reue.

Vor unsern Augen öffnet sich das Innere einer öden gewölbten Halle im Schlosse Dunsinane; links im steinernen Kamine scheinen die letzten Reste der glimmenden Kohlen eben zu verlöschen und aus der schwachen Gluth starrt uns der Feuerhund in Gestalt eines grinsenden Unholds entgegen; daneben aber steht, in das Nachtgewand gehüllt, mit verwirrtem Blicke am Boden haftend Lady Macbeth, bemüht, die vermeintlichen Flecke Bluts von den zarten Händen hinwegzureiben, in Ausdruck und Erscheinung ein ergreifendes Spiegelbild innerer Verzweiflung und stillen Wahnsinns. —

„Weg! du verdammter Flecken! Weg, sag' ich!
— Wie? Wollen die Hände nie
Rein werden?
Ach! Immer, immer riecht es nach Blut!
Arabiens Gewürze alle, alle
Versüssen diese kleine Hand nicht mehr!“

Rechts auf dem Tische brennt ein Licht, das die nächtlich Irrende so eben aus der Hand gesetzt,

„Sie hat stets Licht, denn so ist ihr Befehl!“

und im düstern Hintergrunde lauschen mit sichtbarer Beklemmung und scheuer Angst Arzt und Kammerfrau dem Selbstgespräche der Lady, in leiser Unterhaltung den Zustand der Herrin prüfend.

„Ich möchte nicht ihr Herz im Busen tragen
Um allen Königsschmuck des Leib's; —
Man zischelt böse Dinge sich in's Ohr;
Stets zeugt die Unnatürlichkeit der Thaten
Auch grause, unnatürliche Gedanken,
Und ein beladenes Gewissen murmelt
Dem tauben Kissen sein Geheimniss zu.
Sie braucht des Priesters mehr als eines Arztes!“

An der grauen Mauer aber werden uns, bedingt durch den Schein des im Vordergrunde brennenden Lichtes, die unheimlichen Schlagschatten der beiden Redenden sichtbar, und Kaulbach selbst, gewohnt die kleinsten Nebendinge mit Bedeutung zu behandeln, commentirt in der ihm eigenen, geistreichen Weise: „Selbst die Wände erzählen sich leise von den schrecklichen Gräuelthaten der entweihten Gebieterin des Hauses.“ — In dieser selbst aber zeigt uns der Künstler abermals seine Meisterschaft, die innersten Falten des geistigen Lebens mit scharfem Blicke zu durchdringen und durch die vorgeführte Verkörperung im Bilde mit Gewalt auf uns wirken zu lassen.

In gleich vollendeter Weise wird uns im dritten und letzten Bilde des Cyclus ein Blick in die Seele Macbeth's eröffnet, der, durch zahllose Mordthaten zur Krone gelangt, den peinigenden Qualen des Gewissens verfallen, zum letzten verzweifelten Kampfe sich rüstet, in welchem er der grässlichen Strafe der Vernichtung entgegen geht.

Dieses letzte Blatt zerfällt in zwei Hauptgruppen, eine untere und eine obere. Den Mittelpunkt der unteren bildet die Person Macbeth's. Er steht vor uns, im Begriffe den letzten, entscheidenden Kampf zu wagen; starre Verzweiflung im durchbohrenden Blicke, hat er mit einer Hand die auf sein sündenbeladenes

Haupt brennende Krone krampfhaft gepackt, und während zur rechten Seite ein Diener beschäftigt ist, den auf einem Felsblock ruhenden Fuss des Herrn mit dem Sporn zu rüsten, steht zur andern Seite, das Haupt gesenkt, der Arzt, schweigend den Worten des unglücklichen Königs zuhörend:

— „Kannst du den Schmerz
Des tiefverwundeten Gemüth's nicht stillen?
Nicht einen Gram, der in der Seele wurzelt,
Ausreissen und der Stirne Furchen glätten,
Und hast du keinen Balsam, der den Krampf
Des schwer gepressten Herzens mildern könnte?
Wirf deine Medizin den Hunden vor!
Ich mag sie nicht! — Legt mir die Rüstung an!
Und gebt mir meinen Stab! —
So will ich fechten, bis das Fleisch mir von
Den Knochen abgehackt ist! — Meine Rüstung!“ —

Hoch über dieser Gruppe schweben als luftige Gestalten die mahnenden Geister der durch Macbeth's Mörderhand Gefallenen. In der Mitte über seinem Haupte thront König Duncan; vorwurfsvoll blickt der greise Herrscher auf seinen Mörder herab, den tödtlichen Stahl tief in der Brust und auf die Falten des Gewandes tropft das Blut aus klaffender Wunde. Von ihm links erblicken wir den Geist der, durch eigene Hand gefallenen Lady Macbeth, rechts die düsteren Gestalten der schlafend ermordeten Wächter und neben ihnen erscheint Banquo, seine gekrönten Kinder noch im Tode beschirmend.

In dieser schön durchdachten und in der Zeichnung trefflich ausgeführten Gruppe, folgte der Künstler wieder der ihm unverkennbar eigenen Vorliebe, die innere Bedeutung der in der Composition zur Anschauung gebrachten Wirklichkeit durch eine rein übersinnliche Zuthat dem Auge des Beschauers zu vergegenwärtigen und zu erklären, wie das auch auf allen Bildern der Fall ist, welche er für das Berliner Museum componirt hat.

Schauen wir jetzt noch einmal auf die Reihe von bildlichen Darstellungen, wie sie sich vor unseren Blicken entrollten, zurück, so gelangen wir zu dem Resultate, dass die grossen Erwartungen, die sich an die Lösung der vorgezeichneten Aufgabe knüpften, bereits in schönster Weise begonnen haben, sich zu erfüllen. Es wird nur der eine Wunsch rege, dass die Förderung des Werkes durch äussere Verhältnisse nicht gestört, und so uns bald die Freude gegönnt werden möge, „unsern“ Shakespear illustrirt zu besitzen.

In Betreff der Vervielfältigung verfolgt Kaulbach seit längerer Zeit bereits einen eben so neuen als in seinen Consequenzen bedeutungsvollen Plan. Nicht Stahlstiche oder Lithographien sollen dem Publicum übergeben werden, sondern man beabsichtigt die Verbreitung durch Photographien zu bewerkstelligen, die, in vollendetster Weise hergestellt, nicht nur die Ursprünglichkeit der Zeichnung bewahren, sondern auch durch Schnelligkeit der Anfertigung und die dadurch bedingte Ermässigung der Kosten nicht wenig zur Förderung eines so bedeutenden Unternehmens beitragen werden.

Seit längerer Zeit ist Hanfstängl, der sich durch seine lithographischen und galvanographischen Arbeiten verdiente Anerkennung erwerben, unterstützt von Liebig, dem bedeutendsten Chemiker der Gegenwart, mit gründlichen Versuchen in diesem neuen Zweige beschäftigt, und schon sind an Schärfe und Dauerhaftigkeit Resultate erzielt worden, die an der glücklichen Ausführung des Vorhabens kaum noch einen Zweifel zulassen möchten. So also können wir nach jeder Richtung hin mit freudiger Zuversicht hoffen, dass das eifrige Streben der Meister durch die günstigsten Erfolge gekrönt sein wird.

O. v. Schorn.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Bis um diese Zeiten stand die Malerei bei den Spaniern nur im Dienste der Kirche oder wurde, mit Ausnahme von Portraits, nur zu heiligen Gegenständen verwendet. Hierdurch blieb sie, bei der zugleich sehr strengen Handhabung des Decorums durch die Geistlichkeit, stets keusch, erhob sich der Maler Phantasie ausschliesslich zur Extase. Das heitere Spiel und die Lebenslust in profanen Gegenständen der italienischen Kunst fanden in Spanien selbst unter Karl V wenig Anklang, als dieser um 1530 durch die Maler Julio und Alexander, Schüler des Giovanni da Udine, in der Alhambra und sonst Arabesken in der Art der Raphaelischen Loggien hatte ausführen lassen. Ferner huldigten die Maler Spaniens zu allen Zeiten mehr oder weniger dem Naturalismus, daher sie nie zu einer idealen Schönheit gelangten; dagegen aber dadurch abgehalten wurden, in die grossen Verirrungen der Manier zu verfallen, wie wir dieses anderwärts durchgängig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, jetzt mit Widerwillen, wahrnehmen. Die spanischen Maler folgten vielmehr auch noch in dieser Zeit, in welcher sie meistens ihre Studien in Italien machten, einer gesunden Darstellungsweise und liessen die Ausschweifungen der damals herrschenden Manier nicht bei sich aufkommen. Selbst der talentvolle, aber excentrisch originelle Dominico Theotocopuli, genannt el Greco, Schüler des Titian, der bis 1625 viele und grosse Werke in Spanien ausführte, ist fast ohne Einfluss auf die Künstler jenes Landes geblieben. Ein Paar Niederländer von ausgezeichnetem Talent, die sich in Sevilla niedergelassen, wurden durch die hier herrschende Richtung in der Kunst abgehalten, in die Verirrungen ihrer Landsleute im Vaterlande zu verfallen. Es sind dieses Pedre Campaña aus Brüssel, geboren 1503, gestorben 1580, und Ferdinand Sturm aus Ziriksee. Ersterer malte viele Kirchenbilder in Sevilla, von strenger, oft etwas harter Zeichnung. In allen Theilen ausgezeichnet ist jedoch seine, dem Marcantonischen Stich nach Raphael in etwas nachgebildete Kreuzabnahme, die er 1548 für die grosse Sakristei der Kathedrale gefertigt und welche selbst von Murillo so bewundert wurde, dass er öfter, davor stehend, gesagt: „er warte, bis der Heiland vom Kreuze abgenommen sei“. Der Retablo des anderen Malers in derselben Kathedrale hat zum Hauptgegenstand die Messe des h. Gregor und die Auferstehung Christi; die vier sitzenden Evangelisten zu den Seiten sind denen des Julius Romanus, welche Agostino Veneziano gestochen, nachgeahmt. Das Werk ist bezeichnet: *Hernandus Sturmius Ziriczeencis faciebat 1555.* Es ist in niederländisch-italienischer Weise sehr tüchtig ausgeführt. Kehren wir zu den Spaniern zurück.

Von Pablo de Cespedes, geboren 1538 zu Cordova, gestorben 1608, sind in der Raphaelischen Weise in der Capelle des Capitels der Kathedrale zu Sevilla vier allegorische Figuren von Tugenden in Fresco gemalt, worin er sich auch früher in Rom als Meister bewährt hatte. Er war ein Mann von vielseitiger Bildung, Architekt, Bildhauer, Maler, Poet und Kunstschriftsteller. In Cordova gründete er eine Kunstschule in der italienischen Richtung.

Juan Panteja de la Cruz, der um dieselbe Zeit in Madrid blühte, behandelte besonders Portraits mit vielem Geschick, die jedoch mit denen des Alonso Sanchez Coello, der 1590 in Madrid gestorben, nicht den Vergleich aushalten. In seinen historischen Bildern folgte Panteja der Art des Zuccaro, doch ist seine Zeichnung und Modellirung schwach, seine Färbung

geschminkt, der Ausdruck seiner Köpfe bedeutungslos. Von einem sonst ungekannten spanischen Maler, der sich Alfonsus Santius f. 1582 bezeichnet hat, befindet sich im königl. Museum zu Madrid ein Altarblatt, das noch ein Studium nach den Werken des Soiloma verräth. S. Sebastian steht hier in der Mitte einer Landschaft, die hh. Benedictus und Franciscus zu den Seiten. Oben in Wolken thront Christus und Maria und über ihnen Gott Vater. Das Bild, von guter Zeichnung und Färbung, hat indessen weder die tiefe Empfindung, noch den Schmelz des Colorits jenes italienischen Meisters.

Francisco Ribalda, geboren 1551, gestorben 1628, nahm nach den Zeiten des Vicente Joanes die ausgezeichnetste Stelle in der Malerschule zu Valencia ein. Seine Studien hat er in Italien, wie es scheint, hauptsächlich nach Raphael und Andrea del Sarto gemacht, deren schöne Zeichnung und Färbung er sich anzueignen suchte. Von besonderer Schönheit ist unter mehreren Bildern in der Provinzial-Galerie zu Valencia ein kleines Gemälde der Krönung Mariä, mit umschwebenden Engeln, die ganz im Raphaelischen Geiste behandelt sind. In der gewählten Sammlung des Kupferstechers Hrn. Vicente Peleguer in Madrid sah ich ein dem Andrea del Sarto würdiges Bild des Leichnams Christi, von drei Engeln beweint. Die Zeichnung des Nackten daran ist sehr edel, die Färbung tief, aber manchmal etwas geschminkt in der Carnation, auch ist der Ausdruck von keiner ergreifenden Tiefe. Oefter hat er den das Kreuz tragenden Christus dargestellt, stets edel in Zeichnung und Ausdruck, doch dem des Sebastian del Piombo nicht gleichkommend, mit dem Ribalda öfter verglichen worden ist.

Es bereitete sich unterdessen in Sevilla eine Richtung vor, aus welcher die grössten und originellsten spanischen Maler hervorgegangen sind. Zu jenen Meistern des Uebergangs zählen wir hauptsächlich Francisco Pacheco (geb. 1571, gest. 1654), Juan de las Reélas (geb. 1558, gest. 1625) und Francisco de Herrera el Viejo (geb. 1576, gest. 1656). Ersterer zwar folgte in seiner früheren Zeit noch der strengen, italienischen Richtung, war sehr bestimmt in den Umrissen und etwas trocken in der Färbung; allein später wendete er sich dem Naturalismus zu, und, als ein Mann von ausgebreiteten Kenntnissen, der die Gelehrten und Künstler gern um sich versammelte, wirkte er sehr belebend auf die jüngere Generation der Maler; er war selbst der Lehrer des Alonso Cano und des Velasquez. In seinen Deckengemälden in dem sogenannten Haus des Pilatus zu Sevilla behandelte er mythologische Gegenstände in der italienischen Weise, voll Figuren in starken Verkürzungen, von unten nach oben gesehen. Sie sind von trefflicher Zeichnung. Auch einige seiner Gemälde mit einzelnen Heiligen zeigen noch Anklänge an die italienische Darstellungsweise des 16. Jahrhunderts. Dagegen ist sein Bild aus dem Leben des Pedro Nolasco im Museum zu Sevilla, worin Schiffer dem Heiligen zu Dienst sind, mehr dem Naturalismus zugewendet.

Juan de las Reelas scheint besonders von Tintoretto inspirirt gewesen zu sein. Zum wenigsten erinnert sein grosses Altarblatt des h. Jacobus in der Schlacht von Clavijo, welches er im Jahre 1609 für die Kapelle Santjago in der Kathedrale zu Sevilla gefertigt, sehr an die kühne Behandlungsweise jenes Venetianers. Die Figuren sind stark über Lebensgrösse, das Ganze von ausserordentlicher Wirkung, besonders der unter die Feinde Schrecken verbreitende Apostel, welcher lichtvoll auf weissem Pferde wie aus dem Bilde herausssprengt. In derselben grossartigen und breiten Weise des Tintoretto ist auch das colossale Altarblatt mit dem Martyrthum des Apostels Andreas im Museum zu Sevilla behandelt; und in dem Gemälde, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, welches aus Aranjuez in das Madrider Museum gelangte, zeigt sich Roelas schon als Vorbildner des berühmten Gemäldes desselben Gegenstandes von Murillo; denn es ist darin auch die Stillung des Durstes als Hauptgegenstand behandelt, es befinden sich hier schon manche Motive, die Letzterer benutzte, es kommen bereits grosse Massen des Helldunkels zur Anwendung.

Im Helldunkel ist es aber hauptsächlich Francisco Herrera der Alte, welcher in der Sevillaner Malerschule die Bahn gebrochen, worin Velasquez und Murillo so bewundrungswürdig sind. Auch war er der Erste, der in der Zeichnung des Nackten, und überhaupt in der ganzen Auffassungsweise den Naturalismus zur vollen Geltung brachte, ohne jedoch deshalb gemein zu werden. Ein in beiden Beziehungen höchst merkwürdiges Gemälde von ihm ist das Mannalesen in der National-Galerie zu Trinidad in Madrid. Die Hauptperson des Gegenstandes, den Moses, rückte er in die Ferne und bedeckte ihn nebst seiner Umgebung mit einem breiten Schlagschatten, so dass er sich ganz im Helldunkel befindet, nur, um die Männer und Weiber des Volkes, die in schönen, naturwahren Bewegungen ihre halbentblössten Körper entfalten, im Vordergrund als Hauptsache in desto glänzenderem Lichte erscheinen zu lassen. Nach seiner etwas rauhen Art im Leben hat er auch seine Gemälde nur mit derbem Borstpinsel auf eine kecke, rauhe Weise ausgeführt und so in Spanien die nachmals daselbst so sehr in Schwung gekommene Bravourmanier zuerst in Aufnahme gebracht.

Nach einander, jedoch als Zeitgenossen, sehen wir nun die fünf hervorragendsten und originellsten Maler der spanischen Schule hervortreten. Es sind diese, nach ihrem Alter hier aufgezählt: Josef de Ribera, genannt il Spagnoletto, geboren bei Valencia 1588, gestorben zu Neapel 1656. — Francisco Zurbaran, geboren 1598, in Sevilla erzogen und Schüler des Roélas, starb 1662. — Diego Velasquez de Silva wurde 1599 zu Sevilla geboren, starb in Madrid 1660. — Alonso Cano, geboren 1601 zu Granada, aber der Schule von Sevilla angehörend, starb 1667. — Endlich der grösste aller spanischen Maler, Bartolomeo Estéban Murillo aus Sevilla, geboren 1618, gestorben 1682.

Josef de Ribera folgte hauptsächlich dem Michel Angelo da Caravaggio, den er in Italien hatte kennen lernen. Da er lange in diesem schönen Lande verweilte und viele Werke daselbst ausführte, so ist er und seine naturalistische Darstellungsweise auch ausserhalb Spaniens sehr bekannt. Die Energie seines geistigen Vermögens gelangte nur selten zu einer idealen Erhebung, die Schönheit scheint ihm unbekannt geblieben zu sein, vielmehr sank er oft bis zur Gemeinheit herab; jedoch war er stets keusch und männlich. So befindet sich in der Akademie zu Valladolid das Bild einer reuigen Magdalena, deren Ausdruck ernster Busse wahrhaft ergreifend ist; und eben so würdig ist eine Maria Egyptiaca im königl. Museum zu Madrid behandelt. Fern von ihm ist jene Lüsternheit, welche man sonst so häufig in dergleichen Darstellungen seiner grossen italienischen Zeitgenossen zu sehen gewöhnt ist. Für die Augustinerkirche zu Salamanca fertigte er die Gemälde zu dem Retablo, dessen grosses Mittelbild die Conception darstellt. Die Anordnung mit vier anbetenden Engeln ist darin eben so grossartig, als der Kopf der h. Jungfrau von einer Schönheit, wie er bei den Spaniern nur selten vorkommt. Die vier Seitenbilder veranschaulichen die Heimsuchung, Joseph das Christkind im Arme haltend, Johannes den Täufer und den h. Augustinus, mit dem Kinde, welches das Meer ausschöpfen will, was dem Kirchenvater ein Bild der vergeblichen Bemühung wurde, das Geheimniss der h. Dreieinigkeit zu ergründen. Das Werk hat er auch mit seinem Namen bezeichnet. — Dagegen ist sein berühmtes Bild des schlafenden Jacob im königl. Museum zu Ma-

seum zu Madrid von der gemeinsten Naturwahrheit. Selbst in Spanien dürfte es Mühe kosten, eine solche gemeine Natur unter den Männern zu finden. Oefter gefiel er sich auch in Schauder erregenden Scenen. So in der Schindung des Apostels Bartholomäus, übrigens eines der ausserordentlichsten Bilder unter den 53, welche jenes Museum von diesem Meister aufzuweisen hat. Ribera ist hier ganz in seinem Element, denn seine ganze Energie zeigt sich in der lebendigen Wahrheit der gemeinen Henker; in seiner gründlichen Kenntniss der Anatomie in dem Geschundenen; in seiner grossen Kunst im Helldunkel und seiner Meisterschaft in der Ausführung.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

K. **Berlin.** Als ein höchst erfreuliches Ereigniss für die Berliner Kunstwelt, so wie für die Berlin besuchenden, auswärtigen Kunstfreunde, haben wir die seit einigen Wochen erfolgte Eröffnung der Gemälde-Galerie des Herrn L. Ravené zu bezeichnen, welcher dieselbe dem Publikum jeden Dienstag zur Ansicht freistellt, und dann auch mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit eine Reihefolge von höchst geschmackvoll ausgestatteten Privatzimmern mit ihren Kunstschätzen den besuchenden Kunstfreunden ebenfalls erschliesst.

Die Galerie selbst, zu welcher eine zierliche eiserne Wendeltreppe führt, ist nach Stülers Angabe erbaut, hat ein den Gemälden höchst günstiges Oberlicht und ist mit Ornamenten und allegorischen Figuren dekorirt, welche wesentlich die Architektur heben, ohne auf die Gemälde irgend wie störend einzuwirken. Von Letzteren gehören Alle anerkannten Meistern an, und mit grosser Freude finden wir eine Menge uns bekannter Meisterstücke wieder, welche theils von frühern Ausstellungen her, theils als Stich oder Lithographie bei dem Publikum beliebt, hier im Originale die Wände schmücken. Da finden wir Achenbach, Hilgers, Hildebrandt, Weber, Leu, Pape, Lessing unter den Landschaftmalern. Unter den historischen Bildern: Gallaits berühmten Geigenspieler, Martersteigs Bilder aus der Reformationszeit, Baron und mehrere französische Künstler. Von Genremalern erfreuen uns Hasenclever mit humoristischen Jobsiaden und seinem eigenen so lebensfrischen Portrait. Eine grosse Auswahl von Meierheims lieblichen Genrebildern möchten wir die Perlen der Sammlung nennen, welche andere Edelsteine umschliessen, wie Lessings Jäger, Tiedemanns Betstunde, Jordans ertrunkener Fischer, Preyers reizende Blumenstücke u. s. w. Vom höchsten Interesse ist eine Originalzeichnung, geistreich in Kreide ausgeführt von Delaroche, „ein umgeschlagenes Boot in der Brandung", an welches sich Rettung suchend die Verunglückten anklammern, in dem Wohnzimmer des geehrten Besitzers befindlich, und in welcher Skizze wir von der früheren Richtung des Künstlers (Delaroche war am Beginne seiner Laufbahn Landschaftsmaler) eine sehr hohe Vorstellung bekommen.

Noch fügen wir hinzu, dass, um den Zutritt zu der Sammlung zu erhalten, es nöthig ist, sich einige Tage zuvor, in dem Comptoir des Herrn L. Ravené, behufs der Eintrittskarte für den folgenden Dienstag, zu melden.

Ht. **Düsseldorf.** Von unsern jungen Künstlern wurde im Lokal des Malkastens Shakespeares „Komödie der Irrungen" aufgeführt und zwar so, dass auch strengeren, höheren Ansprüchen genügt wurde. Besonders die beiden Dromio wurden von dem Kupferstecher Ludy und dem Maler Ruper, bei täuschender Aehnlichkeit, mit gewandtestem Spiele gegeben.

München. Generaldirector Clem. Zimmermann hat im Auftrage von König Ludwig ein grösseres Gemälde, die Himmelfahrt Mariä darstellend, vollendet. Dasselbe ist von dem hohen Besteller für eine Kirche in Australien, Claire Village bei Adelaide, zum Geschenk bestimmt. (A. Z.)

Die werthvolle Leuchtenbergsche Gemälde-Galerie geht für unsere Stadt leider verloren, da dieselbe oder doch die Mehrzahl der darin befindlichen Bilder, erhaltenen Befehlen gemäss, nach Petersburg gesandt wird. (N. K.)

W. **Amsterdam** im Februar. In der hiesigen Kunstwelt herrscht eine ziemliche Stille und seit der letzten grossen Ausstellung im Spätherbst des verflossenen Jahres ist nichts Erhebliches vorgefallen. Da dieses Mal für die Gegenstände Frachtfreiheit gestattet war, so hatte man mehr als bei sonstigen holländischen Ausstellungen Gelegenheit, fremde Kunstprodukte mit den einheimischen zu vergleichen, wobei sich dann auch herausstellte, dass namentlich deutsche Bilder sich auch hier in Holland mit Ehren sehen lassen dürfen. Uebrigens war die höhere Figurenmalerei fast gar nicht, ausser durch ein viel bewundertes Bild von Gallait: „rebende Zigeunerin mit ihren beiden Kindern", und in einem grösseren Bilde von dem jungen vielversprechenden Israels: „Oldenbarneveld's letzter Brief" würdig vertreten; an guten Portraits war Mangel, dagegen im Genre manches sehr Erfreuliche und Bemerkenswerthe. Die Illustrationen der Jobsiade von Hasenclever verfehlen auch hier nicht, das lachlustige Publikum heranzuziehen, weniger gefiel die etwas nebelhafte und daher spukhaft erscheinende Jahrmarktsscene von Knaus; doch wurden beide Künstler, die freilich mehr in pikanten oder spasshaften Scenen ihr Heil suchten, durch den Holländer B. van Hove, „Amsterdamer Waisenmädchen", so wie durch die Franzosen Chavet und Béranger an künstlerischer Vollendung und Feinheit übertroffen. — Wirkliches Aufsehen erregten die deutschen Landschaften, namentlich Lindlar's Vierwaldstätter See, dessen reizende Gegenständlichkeit, mit grossem Geschick panoramenartig wiedergegeben, einen allerdings sehr bestechenden Eindruck auf das holländische Publikum ausüben musste. Die deutschen Landschafter konnten sich jedoch meines Erachtens mit manchen holländischen, wie Waldorp, H. Koekkoek, zum Unterschiede von seinem berühmten Bruder B. C. Koekkoek der „Waterkoekkoek" (Wasserkokkok) genannt u. A. an tiefer Naturauffassung und feiner Empfindung nicht messen. Die jüngere Generation der holländischen Landschafter und Marinemaler jedoch, wie Bilders, Hilverdink, Gruiter, Leickert und leider auch jetzt Hulk, so wie die meisten übrigen des zahlreichen holländischen Landschafterchors suchten durch effektuirte Sonnenbeleuchtungen und auf die Spitze getriebene, an Materialismus streifende Realistik, mehr sinnlich auf die Illusion zu wirken, so dass die meisten dieser Bilder sich nicht über den Werth sehr geschickter Dekorationen erheben.

Nichts destoweniger lieferte die Ausstellung im Ganzen genommen den Beweis, dass man hier in Holland wieder mehr anfängt, sich dem Studium der grossen Meister des 17. Jahrhunderts und besonders der Werke des Rembrandt und seiner Schule hinzugeben, auf welche die einsichtigere hiesige Kritik stets hinzuweisen nicht verfehlt. Es handelt sich hier selbstredend nicht darum in Aeusserlichkeiten jenen grossen Vorbildern sich wieder zu nähern, sondern selbständig, wie sie, mit naturphilosophischem Sinne in den Geist der Natur selbst einzudringen, um wie jene, zur Schönheit, dem Endziele aller Kunst, zu gelangen. Es gehört freilich keine geringe moralische Kraft dazu, bei dem Andrange der jetzt so complicirten Verhältnisse und bei den verführerischen Anforderungen der Welt an den jetzigen Künstlern, den angenehmen Schein in Bildern aufzugeben, um im Interesse einer echten Kunst jene Tiefe der Erscheinung wiederzugewinnen, durch welche der Werth der älteren Meisterwerke für alle Zeiten so gesichert ist.

Wenn aber eine Nation besonders geeignet ist sich in solchem Sinne der Darstellung der Erscheinung wieder zuzuwenden, so ist es vornehmlich die holländische, der ihrer Natur nach eine stille Beschaulichkeit eigen, die weder zur Bravour, noch zur Routine, noch zu raffinirten Ausklügelungen der Vorwürfe hinneigt, Eigenschaften, an welchen jetzt so oft sehr beachtenswerthe Talente in Belgien, Frankreich und Deutschland zu Grunde gehen. Also schreibt mir in Betreff der modernen holländischen Malerei ein grosser Kenner und Verehrer niederländischer Kunst und niederländischen Geistes, der Herr M. Unger, Verfasser der vortrefflichen Schrift „das Wesen der Malerei", welcher mir verzeihen wird, dass ich im Interesse der Kunst eine Stelle seines Privatbriefes citire.

Brüssel. In der Sitzung der königlichen Akademie Belgien's am 3. Februar theilte der Herr Ed. de Buscher aus Gent ein für die Ge-

schichte der vlaemischen Malerschule höchst interessantes Dokument mit, das jüngst in Gent im Besitz eines Herrn Lemmens aufgefunden wurde und jetzt dem Stadt-Archive einverleibt ist. Es ist nichts weniger, als ein authentisches Verzeichniss der in Gent vom Jahre 1338 bis 1539 und von 1574 bis 1714 lebenden Maler und Bildhauer, die Statuten ihrer Gilde und sonstige für die vlaemische Kunstgeschichte merkwürdige Notizen. Die Verzeichnisse der Maler-Gilde Antwerpens reichen nur bis zum Jahre 1431 und die von Brügge noch einige Jahre später. Die Genter Maler-Gilde hatte den h. Lucas zum Patron. Nur die in Gent wohnenden Meister konnten in dieselbe aufgenommen werden, fremde Künstler mussten sich erst das Bürgerrecht erwerben. Die Maler machten, wie es scheint, sehr einträgliche Geschäfte, denn zur Aufnahme in die Gilde mussten sie, nach unserm Gelde, etwas mehr als 100 Thaler zahlen, für jene Zeit eine bedeutende Summe, und der Zunft auch einen in Silber getriebenen Kopf (Becher) verehren, welche bei den Gildefesten gebraucht wurden. Bedeutend waren die Strafen gegen Verletzungen der Satzungen. So wurde jeder Maler, der offenbar schlechte Fleischfarbe, gemeinen Zinnober und Ultramarin (Azur), falsches Gold oder falsches Silber gebraucht hatte, schwer an Geld gestraft, und nicht minder der Bildhauer, der zu seinen Arbeiten schlechtes, feuchtes Holz verwandte. Die Illuminatoren zahlten nur ein Viertel der Eintrittssumme; doch war es ihnen streng untersagt, Miniaturen zur Ausschmückung von Missalen und andern Manuscripten auszuführen, da dies bloss den Malern gestattet. Kein fremder Maler durfte in Gent seine Kunst üben, kein fremder Bilderhändler dort Gemälde verkaufen, ausser in der Zeit der freien Messe zu Halbfasten. Die Magazine und Werkstätten der Zuwiderhandelnden wurden auf Befehl des Magistrats geschlossen. Nur eine Ausnahme wurde hiervon gemacht; im Jahre 1421 schenkte die Stadt den Gebrüdern Johann und Hubert van Eyck, die eben beschäftigt für die Stadt das „Osterlamm“ zu malen, freiwillig und unentgeltlich das Meisterrecht. Die höchst merkwürdige Handschrift giebt ausserdem noch manche Notiz zur allgemeinen vlaemischen Kunstgeschichte und berichtigt, als authentisches Dokument, manche Annahmen über einzelne Künstler dieser Schule, wie dieselben von modernen Kunstgeschichtschreibern, ohne alle Belege, aufgestellt worden. (Ind. B.)

Paris. Der Kaiser hat Befehl gegeben, die 25 Seebilder von Gudin zu kaufen, welche Louis Philipp von ihm für Versailles malen liess. Sie sollen im dortigen Museum aufgestellt werden.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in München

hat sein 29. Lebensjahr zurückgelegt und in demselben merkliche Zeichen der Reconvalescenz gegeben, nachdem er einige Jahre in Betreff der Mitglieder-Anzahl eine rückgängige Bewegung gemacht hatte. Wir zählen jetzt wieder 3062 Mitglieder, nachdem ihre Zahl im Jahre 1849 von 3117 allmählich auf 2815 geschwunden war. Doch bleibt wunderlicher Weise die Jahres-Einnahme hinter der vorigen zurück (38,811 Fl. gegen 39,379 Fl.) Von dieser Einnahme wurden 31,709 Fl. zum Ankauf von Kunstwerken, zur Verloosung und Vertheilung verwendet, nämlich für 10 plastische Werke, 111 Gemälde, 1 Galvanographie und 28 Kupferstiche und Lithographieen, und für das Vereins-Gedenkblatt. Ausgestellt aber waren im Laufe des Jahres 474 Oelgemälde, 93 Handzeichnungen, 19 Kupferstiche, 39 Lithographieen, 71 plastische Werke, 132 Photographieen, 22 Medaillen, 2 Galvanographieen und 160 verschiedene Gegenstände.

Sehen wir uns neben diesen Zeichen des äussern Wohlbefindens auch nach den eigentlichen Merkmalen des Lebens, den Leistungen des Vereins um, so müssen wir bei den Ankäufen und dem Gedenkblatt stehen bleiben. Die angekauften Gegenstände müssen grösstentheils als achtungswerthe Arbeiten bezeichnet werden und die Zahl der „beachtenswerthen Bestrebungen und Versuche“ war offenbar viel geringer als in frühern Zeiten. Nur die Abtheilung der Historienmalerei war ohne alles Verhältniss schwach vertreten, so dass besser ihrer Leistungen nicht gedacht wird, und nur die Frage gerechtfertigt erscheinen mag, warum Künstler wie Kaulbach, Hess, Schraudolph, Strähuber, König, Fischer, Genelli, Schwind, Moralt, und wie sie alle heissen, dem Verein nichts bieten, oder nichts gelten? Dagegen ist nicht zu verkennen, dass der Ruhm unsrer Landschaftmaler in den diesmaligen Ankäufen des Kunstvereins wiederum eine glänzende Rechtfertigung gefunden hat. Die Natur in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit des Terrains, des Klimas, der Länder, der Tages- und Jahreszeiten, des Wetters, der Beleuchtung, der Farbe und Stimmung bietet für sich schon zahllose Reize, die sich unter der Wirkung eines freien, meisterhaften Vortrags nothwendig vervielfachen. Fast nicht eine der angekauften Landschaften durfte man mittelmässig nennen, die Mehrzahl gehörte zur Reihe der Cabinetsbilder. Dahin rechne ich die grosse Abenddämmerung an der Loisach von Zwengauer, den Sommersonnentag im Walde von Rich. Zimmermann, die Ernte am Chiemsee von C. Ebert, den melancholischen Eibsee von Haushofer, den wunderbaren Herbststurm von Rosenthal, die Thorsäulen am Kochelsee von H. Heinlein, die Hünengräber von Chr. Morgenstern, den Waldbachfall im Hochgebirge von Alb. Zimmermann, die Sommernachmittaglandschaft bei Salzburg von Aug. Seidel, einen Schweizer Wasserfall von Steffan, Beyrut am Libanon von Löffler, eine niederländische Gegend von Stademann, eine norwegische von Baade, den hohen Watzmann bei Berchtesgaden von J. Lange, eine Waldpartie von Beckmann, den Kochelsee von Franz *Seidel*, eine Winterlandschaft von Langko etc.

Was nun das Gedenkblatt des Vereins betrifft, so waren wir im verflossnen Jahr so wenig zufrieden gestellt, dass heuer eine bessre Stimmung unschwer hervorzubringen war.

Ein nicht uninteressantes Charaktergemälde von Flüggen, die Beendigung eines Erbschaftsprozesses zwischen unberechtigten und ungerechten vornehmen und berechtigten armen aber rechtschaffnen Competenten zu Gunsten der letzten, das als Bild hier sehr gefallen hat, ist mit Hülfe der Galvanographie von Hanfstängl vervielfältigt worden und wird als Gedenkblatt vertheilt; gewiss zur Zufriedenheit eines grossen Theils der Mitglieder. Grössren Dank noch erwirbt sich der Verwaltungs-Ausschuss durch die Wahl des Gegenstandes für das nächste Vereinsblatt, indem er dafür eine der herrlichen, griechischen Landschaften von C. Rottmann ausgewählt hat, die Schöninger mit Hülfe der Galvanographie vervielfältigen wird: „Die Bucht von *Aulis*.“

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 14. Sonnabend, den 2. April. 1853.

Albert Christoph Reindel.

Am 27. Februar 1853 starb einer der berühmtesten Kupferstecher Deutschlands in seiner Vaterstadt Nürnberg: Albert Christoph Reindel. Er war daselbst den 23. Juli 1784 geboren, trat bei dem berühmten Kupferstecher Heinrich Guttenberg in die Lehre und bildete sich in den Jahren 1803—1809 unter dessen Leitung in Paris weiter für die Kunst aus. Sein strebsamer Geist liess ihm alle die Hülfsmittel, welche ihm die dortige Akademie, die reichen Kunstschätze der französischen Hauptstadt und der Umgang mit den berühmtesten Meistern seines Faches darboten, gewissenhaft benutzen. Insbesondere wirkte der tägliche Umgang mit Friedrich Müller aus Stuttgart und mit seinem Landsmann und Altersgenossen Friedrich Geissler, der als Kupferstecher im landschaftlichen Fache sich auszeichnete und ihm nur wenige Wochen vorher im Tode voranging, wohlthätig auf seine Ausbildung. Schon in Paris zeichnete er sich durch die Blätter aus, welche er zu Visconti's Iconographie und zum *Musée français* von Robillard und Laurent lieferte. Nicht minder ausgezeichnet waren seine Leistungen im Kupferstich nach seiner Rückkehr nach Nürnberg, vom Jahre 1809 an. Reindel arbeitete nicht um Brod und vergeudete darum seine Kräfte nicht in kleinen und unbedeutenden Aufgaben. Er machte sich nur an solche Werke, die er mit Begeisterung erfassen und mit anhaltender Begeisterung durchführen konnte. Er studirte seine Originale mit gründlichem Fleisse, bemühte sich in ihren Geist einzudringen und verstand es, in diesem Geiste mit seltener Meisterschaft sie wiederzugeben. Sein Stichel zeichnet sich durch Correctheit und Sicherheit aus; insbesondere zeigen seine Blätter eine bis in die kleinsten Theile durchgeführte Einheit und Vollendung. In Nürnberg lernte er seine Aufmerksamkeit besonders der ältern deutschen Kunst zuwenden, welche ihm den Stoff für seine bedeutendsten Werke darbot. Versuchen wir es, ein vollständiges Verzeichniss seiner Blätter zu geben, so wird es genügen, auf seine ersten Werke und Studien, als das Portrait des Nürnberger Kaufmanns Kiessling, den Winter nach Poilly, eine Scene aus dem rasenden Roland nach Bartolozzi, eine radirte Landschaft nach Kobell, zwei Frauen bei einem Blumenbeet, dann auf seine Titelkupfer zu einer Ausgabe des Horaz nach Lafitte, zur Natalie Percy, zur Cosmetik für Damen, zum Frauen-Taschenbuch vom Jahre 1815, 1816, 1817, 1823 und 1827, dann auf die in demselben Frauen-Taschenbuch enthaltenen 12 Apostel nach den Statuen am Sebaldusgrabe von Peter Vischer und 5 Statuen am schönen Bronnen in Nürnberg nur im Vorübergehen hingewiesen, oder der Madonna nach einem hölzernen Bilde auf der Burg in Nürnberg, des Gänsemännchens an einem Nürnberger Brunnen, der Mutter an der Wiege ihres Kindes nach Nücke und einer Vignette auf den Marktvorsteher Kessler nur Erwähnung gethan zu haben. In dem von dem Nürnberger Kunstverein herausgegebenen Werke „die Nürnberger Künstler" erschien ein Portrait Heinrich Guttenbergs und ein Amor nach einem Erzguss Peter Vischers, in Raczynski's Geschichte der neueren deutschen Kunst: Christus segnet die Kinder, nach H. Hess, und die beiden polnischen Fürsten Boleslau und Mieczislau, nach Rauch, von unserem Meister. Zu den Darstellungen aus Klopstocks Messiade nach Füger lieferte er zwei Blätter: Christus schwört dem Vater, sein Leiden zu vollenden und Christus, von Judas verrathen. In Visconti's Iconographie sind von ihm: drei Büsten des Euripides, drei Büsten des Sophokles, die Büste des Parthamisiris, die Büste des Miltiades (letztere von ihm geätzt und von Guttenberg vollendet); in dem *Musée français* Ariadne oder Cleopatra, antike Statue des Capitols, und Ceres und Isis, antike Statuen; für das *Musée Napoléon*, später *royal*, arbeitete er *La Silence* nach A. Caracci, *L'Assemblée de buveurs* nach Manfredi (besondere Studie der Lautenspieler), arkadische Hirten bei einem Grabmal nach Poussin (angefangen von Matthieu, die Landschaft von Haldenwang), Diogenes wirft die Schale weg nach Poussin (Landschaft von Haldenwang), ein antikes Basrelief, eine griechische Braut, der eine Dienerin die Füsse salbt, welches aber nicht in demselben erschien, und Messaline, ihren Sohn auf dem Arme tragend, eine antike Statue. Zu Haldenwangs Tageszeiten nach Claude le Lorrain und

zu Frommels Aetna hat er die Figuren geliefert. Ausser diesen fertigte er für Professor Rauch dessen in Nürnberg aufgestellte Statue Albrecht Dürers, für den Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg die Madonna mit dem Kinde nach L. da Vinci und für das k. k. Ministerium des Innern eine Allegorie auf die Erziehung, Schule und Wohlthätigkeit nach R. Langer. Zu den bedeutendsten Werken unseres Meisters gehören: Ludwig I., König von Bayern, im Krönungsornat nach Stieler, die vier Apostel nach Dürers berühmten Gemälden in München und Nürnberg (der Kopf des Paulus erschien besonders gestochen), das Grabmal des heil. Sebaldus von Peter Vischer, Kaiser Carl der Grosse, nach dem berühmten Bilde Albr. Dürers in der Nürnberger Galerie, und Paulus in Ephesus nach Le Sueur's Gemälde im k. Museum des Louvre. An letzterem Bilde hat unser Meister über acht Jahre gearbeitet und es leider nicht vollendet. Zu dem Blatt „das Sebaldusgrab" müssen wir noch bemerken, dass Reindel nicht nur, wie eben bemerkt, die zwölf Apostel, sondern auch die Statue des heil. Sebaldus, die des Peter Vischer und vier Basreliefs an dem Grabmal besonders gestochen hat, welche in gesonderten Sammlungen herausgegeben worden sind.

Von der altdeutschen Malerei wendete sich Reindel auch zu den Werken der alten deutschen Baukunst und fertigte eine grosse Zeichnung der St. Lorenz-Kirche und eine colorirte Zeichnung des damals sehr schadhaft gewordenen, schönen Brunnens auf dem Marktplatz in Nürnberg an. Diese Zeichnung wurde die Veranlassung, dass ihm die Restauration dieses Brunnens übertragen wurde. Er unterzog sich dieser Arbeit vom Jahre 1821—24 mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Ausdauer und erhielt zur Anerkennung seiner Verdienste die Medaille des bayer. Civilverdienstordens. In gleicher Weise hat er mit vielem Glück die protestantische Hauptkirche und die israelitische Synagoge in Fürth restaurirt, und die Ausführung des Denkmals, welches dem Burggrafen von Nürnberg, Friedrich III., in der Kirche zu Kloster Heilbronn errichtet wurde, geleitet.

Auch auf dem literarischen Gebiete hat er sich versucht, indem er Thibaut's *Perspective lineaire*, herausgegeben von Chapuis, übersetzte. Original und Uebersetzung erschien bei Schrag.

Einen grossen Theil seiner Zeit und Kraft nahm die Nürnberger Kunstschule in Anspruch.

Bald nach seiner Zurückkunft nach Nürnberg übernahm er das Directorium der damaligen Maler-Akademie, welche im Jahre 1819 nach seinen Vorschlägen verbessert und erweitert wurde, den Namen Kunstschule und später den Namen Kunstgewerbschule erhielt. Er leitete die Anstalt mit grosser Umsicht, wusste ihre Attribute und Sammlungen bedeutend zu vermehren, ertheilte in einigen Fächern selbst Unterricht und leitete namentlich die Zeichnungen nach dem lebenden Modell. Durch diese Anstalt wirkte er wesentlich auf die Kunstleistungen in Nürnberg ein. Er wusste mit strengem Ernst die freundlichste Milde zu paaren und war von seinen Schülern aufs innigste geliebt und verehrt. Nachdem sie längst aus seinem Unterricht getreten waren, blieb er ihnen Freund und Berather und hat viele derselben durch seine vielvermögende Fürsprache und Empfehlung zu lebenslänglichem Danke verpflichtet. Dies gilt besonders von denjenigen, welche er in seinem eigenen Atelier bildete und deren Leistungen ein rühmliches Zeugniss von seinem Lehrtalent ablegen. Wir nennen die bereits verstorbenen Weber, Buser, Zwinger, und die noch lebenden Walther, Wagner, Enzingmüller, J. G. Wolf, Perlberg, v. Stadler, Serz u. A. Neben der Leitung der Kunstschule wurde ihm zugleich unter dem Titel eines Conservators die Aufsicht über die städtischen und königlichen Bildergalerien in Nürnberg übertragen, und auch zu ihrer Hebung wusste er mit eben so vieler Einsicht und Geschick, als stätiger, ruhig fortschreitender Fürsorge und Thätigkeit zu wirken. Die Akademie der Künste und Wissenschaften in München ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Reindel zeichnete sich auch als Mensch aus. Er war für alles Wahre und Gute erwärmt und zeugte dafür mit Wort und That. Pflicht und Recht galt ihm über Alles. Um seinem vielseitigen Berufe völlig zu genügen, lebte er in gänzlicher Zurückgezogenheit von den Zerstreuungen und Freuden des Lebens. Nur im engeren Zirkel erwählter Freunde oder im Kreise seiner Familie, die er mit aller Liebe umfasste, gab er sich ungeheuchelter Heiterkeit hin. Sein ganzes Leben athmete Wohlwollen und Menschenfreundlichkeit. Seine Freunde durften unwandelbar auf ihn bauen, und wer seines Rathes, seines Beistandes, seiner Hülfleistung bedurfte, der fand ihn stets dazu willig bereit. Er wusste sich selbst zu beherrschen und jede leidenschaftliche Aufwallung fern zu halten, und bethätigte in allen Verhältnissen die Ruhe und Würde des Weisen. Seine ganze Persönlichkeit hatte eben so viel Achtunggebietendes als Vertraueneinflössendes. Mit dem Selbstgefühl, zu welchem seine Talente und Leistungen ihn berechtigten, verband er die anspruchloseste Bescheidenheit und erkannte mit gerechter Würdigung und ehrender Anerkennung fremde Verdienste an. Dafür erfreute er sich der allgemeinen Verehrung und Liebe seiner Kunstgenossen und seiner Mitbürger. Die Letzteren bekundeten dieselbe dadurch, dass sie ihn dreimal nach einander in das Collegium der Gemeindebevollmächtigten wählten. Achtzehn Jahre lang diente er in diesem Collegium den Interessen der Stadt, liess auch in diesem Verhältnisse nie von Gunst oder Ungunst sich leiten, wusste das Wahre sicher zu treffen und folgte auch hier einzig der Stimme der Pflicht und des Gewissens. Ein Anfall von Grippe machte nach wenigen Tagen seinem Leben ein Ende.

D. E. L.

Aus Düsseldorf.

Auf unserer permanenten Ausstellung sind die Leistungen im Landschaftsfache noch immer die hervorragendsten. Den besten, früher genannten reiht sich vollkommen ebenbürtig ein „Sommerabend im Park" von Willo an, ein Bild von ebenso poetischer Auffassung, wie meisterhafter Durchführung. Der Strahlenkampf zwischen untergehender Sonne und aufgehendem Monde, der in Luft und Wasser, wie auf den Blätterwänden mächtiger Eichen den günstigsten Tummelplatz findet, gewährt, wo er noch unentschieden, den interessantesten Anblick, wo er zu mildem Dämmerlicht sich besänftigt, den wohlthuendsten Eindruck. Die Gefahr, in Künstelei zu verfallen, die bei Durchführung einer solchen Aufgabe nahe lag, ist durchaus vermieden und überall dem wahren, ernsten Zwecke der Kunst genug gethan. — A. Achenbach giebt von Neuem eine Art Scheveninger Strand, die weit in den Hintergrund zurückweichende, gekräuselte Meeresfläche: ein Bild von überwältigender Wirkung. — Zwei treffliche Bilder sind auch die Landschaften von Michelis und Weber, voll frischen Waldduftes und stillen, unentweihten Lebens; ähnlich eine kleine Landschaft von Lessing, eine norddeutsche Gegend darstellend. Ueber das Gewöhnliche erhebt sich auch ein „norwegisches Hochgebirge" von Bagge, wirksam in der Zusammensetzung und glänzend in der Farbe.

Als seltene Erscheinungen begegneten in der letzten Zeit uns zwei historische Bilder, eine Scene aus der französischen Revolution von Toussaint und eine andere aus dem dreissigjährigen Kriege von Sell; ebenso zwei Darstellungen aus der kirchlichen Malerei, die „heil. Cäcilie" von A. Müller und

die „heil. Elisabeth, von Ittenbach. — Wie das vereinzelte Dastehen jener als charakteristisch für Düsseldorf zu betrachten ist, so war an diesen ganz das Gepräge unserer Zeit wahrzunehmen. Wir hören noch die alte Botschaft, allein uns fehlt der Glaube; die beiden heiligen Frauen trugen noch die Ordenstracht und die Abzeichen in Miene und Haltung, aber nicht mehr das innere, volle Leben ihrer Genossenschaft. Wir müssen nach neuen Heiligen uns umsehen, wollen wir eine heilige Kunst uns bewahren, d. h. uns selbst mit neuem Heiligthume erfüllen, oder vielmehr das alte in erhöhtem Bewusstsein aufnehmen, uns selbst höher beleben, um höheres Leben darzustellen. Zwar wird es dabei nicht fehlen, dass manche alte Form, als zu unbequem für den neuen Inhalt, bei Seite gesetzt wird, doch dürfen wir auch nicht zweifeln, dass, wenn der Inhalt nur da ist, die Formen nicht mangeln werden.

Von Hübner ist ein grösseres Genrebild auf der Ausstellung, die „Hausandacht", für den Transport nach Amerika bestimmt. Von Leutze waren wir verwundert ein verliebtes „Jagdabentheuer" dargestellt zu finden, das dem gewöhnlichen, trivial-pikanten Geschmacke zu grosse Zugeständnisse macht. Künstler dieses Berufes sollten ihre Aufgabe, die Neigungen des Publikums zu bilden und zu zwingen, wo es nöthig ist, auch da nicht aus dem Auge verlieren, wo sie selbst nur zur Erholung und aus Laune arbeiten. — Scheuern, der, allzubescheiden, seine rastlos sich ergiessenden, genialen Schöpfungen in seine Mappen verschliesst, gewährt dieses Mal dem öffentlichen Anblicke zwei phantastische Aquarelle, eine kühn entworfene „Felsenlandschaft" und „Faust in seinem Studirzimmer", nach der dritten Scene des Göthe'schen Gedichts.

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Auf eine ganz andere Weise naturalistisch ist Velasquez, wozu seine 62 Gemälde im königl. Museum zu Madrid genügende Anschauung gewähren. Auch er gab die Natur, wie er sie sah, aufs treueste wieder, allein wenn er sich auch zuweilen an Hässlichkeiten ergötzte, wie an Zwergen und Blödsinnigen, so erfreute er sich doch noch weit mehr an edlen Persönlichkeiten und wusste sie meisterlich mit der ganzen spanischen Naivetät und Grandezza darzustellen. Er ist Portraitmaler in ausgedehntestem und bestem Sinne des Wortes. Wollte er sich dagegen zu idealen, religiösen oder poetischen Regionen erheben, so kam er in ein ihm fremdes Gebiet. Seine Kirchenbilder, z. B. seine sehr tief im Ton gehaltene Anbetung der Könige und seine hingesetzte Krönung Mariä, beide im königl. Museum zu Madrid, fallen beinahe zum ganz Gewöhnlichen herab. Sein Apollo, der zu Vulkan kommt, um sich wegen der dem Amor geleisteten Hülfe zu beklagen, ist eine armselige Gestalt, die Lachen erregt; selbst die nackten Körper des Gottes mit seinen Cyklopen sind nur gewöhnlichen Modellen nachgebildet; ohne alle Charakteristik, wenn auch vortrefflich gemalt. Sein sitzender Mars erscheint nur als ein gemeiner Mann von kräftigem Bau und pfirsigrother Carnation. Auch sein Merkur bei Argus sieht wie ein Lump aus und Letzterer wie ein spanischer Hirt. Ganz anders und wahrhaft bewundrungswürdig erscheint Velasquez, sobald wir ihn unter den Kindern der Erde finden. Das ausserordentlichste seiner Werke dieser Art „las meninas", die Ehrenmädchen genannt, ist die Darstellung, wie er selbst, an der Staffelei stehend, im Begriff ist, die Bildnisse Philipps IV und der Königin zu malen, die aber hier ausserhalb des Bildes befindlich gedacht, nur in dem Spiegel an der Wand wahrgenommen werden. Vorn in der Mitte und in vollem Lichte erscheint die Gruppe der Infantin Dona Margarita Maria de Austria, umgeben von zwei dienenden Gespielinnen, von denen die eine ihr knieend etwas auf einem Teller darreicht. Rechts im Schatten steht die Zwergin Maria Barbola und spielt der Zwerg Nicolasio Pertusato mit einem Hund, seinen Fuss auf ihn setzend. Das geräumliche Gemach ist ganz im Helldunkel gehalten, wie es in den Zimmern Spaniens gebräuchlich ist, nur im Grunde bricht einige Hellung durch die offene Thür, in der ein Mann auf den Stufen steht. Die grosse Naivetät der ganzen Darstellung, die Anmuth der Mädchengruppe, der Zauber des Helldunkels, bei der feinsten Beobachtung der Luftperspective, und Alles mit der grössten Meisterschaft ausgeführt, ist wahrhaft hinreissend. — Noch ein anderes grosses Bild ähnlicher Art stellt Teppichwirkerinnen in ihren Beschäftigungen vor und ist, wenn auch flüchtiger behandelt, von gleichem Zauber des Helldunkels und des feinsten Spiels gebrochener Farben, der Wahrheit und Anmuth der Darstellung. — In eine andere Region führt uns das Bild der Uebergabe von Breda, in voller Tagesbeleuchtung auf freiem Felde. Das Portrait spielt hier die Hauptrolle. Von sprechendem Ausdruck sind die des um Gnade bittenden, die Schlüssel der Stadt übergebenden General-Gouvernators und des Marques de Espinola, welcher sie mit der Milde eines Siegers in Empfang nimmt. Andere Köpfe sind etwas vernachlässigt, auch macht das Gemälde eine etwas zerstreute Wirkung, sonst ist es mit Sorgfalt durchgeführt und das Costüm in jeder Beziehung genau beobachtet. — Des Velasquez berühmtes Bild der Trinker, *los borrachos*, die Besoffenen, genannt, zeigt einen Verein mehrerer Männer des gemeinen Volkes, die, des Weines voll, einen der ihrigen als Bacchus auf ein Fass erhöht und mit Epheu bekränzt haben. Um solch einen Gegenstand anziehend zu machen, muss ein übersprudelnder Humor darin walten, der hier aber kaum bemerkbar ist. Auch würde bei diesem trivialen Gegenstande eine skizzenhafte Behandlungsweise angemessener erscheinen, als die grosse Sorgfalt und der schwere Impasto der Farben, womit es ausgeführt ist. — Wir wenden uns lieber wieder zu den Bildnissen, in denen Velasquez in seiner Art unübertroffen genannt werden kann. Vorzüglich gehören hierher die des Königs Philipp IV und seiner Gemahlinnen Margaretha von Oesterreich und Isabella von Bourbon, alle zu Pferde; noch ausgezeichneter sind wohl die Portraits des Herzogs von Olivarez, galoppirend, und des Infanten Don Baltasar Carlos auf einem Ponipferdchen, wie aus dem Bilde heraussprengend. Es sind hohe Meisterwerke der Kunst, in denen ein ungezwungener Anstand eben so anziehend, als ihre vollendete Technik bewundrungswürdig ist. Noch haben wir einige landschaftliche Skizzen zu erwähnen, in denen unser Meister ein sehr originelles und anziehendes Talent für dieses Fach bekundet. Sie haben alle sehr gebrochene Töne, die von schattigem Grün in das lichte Weiss spielen, mit Anwendung grosser Massen in Helldunkel. Reizend in dieser Art ist ein grosser Springbrunnen im Garten zu Aranjuez, von hohen Bäumen umschattet. Grossartig ist die Felsenlandschaft mit den Einsiedlern Antonius und Paulus, deren würdige Gestalten vollkommen der erhabenen Naturscene entsprechen. — Velasquez hatte verschiedene Malweisen zu verschiedenen Zeiten. Seine frühesten Werke sind scharf in der Zeichnung, etwas trocken in der Farbe, aber sehr lebendig in den Charakteren. Von dieser Art ist sein berühmter Wasserverkäufer, in der Sammlung des Herzogs von Wellington. Hierauf malte er mit sehr dickem Auftrag der Farben, wodurch die Schatten sehr schwer und undurchsichtig geworden. Erst während seines Aufenthalts in Madrid gelangte er auch im Colorit zur Meisterschaft. Wenn seine Bildnisse von Damen hierin schwach und

wie geschminkt aussehen, so ist es, weil dieselben in Wirklichkeit sich roth und weiss schminkten, ohne Zweifel zum grossen Verdruss des Malers selbst, der hier Sclave dieser Mode wurde und nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann.

Francisco Zurbaran's eminentes Talent war von dem des Velasquez sehr verschieden; zwar fasste auch er das individuelle Leben mit grosser Schärfe auf, selbst so, dass bei der Darstellung von Heiligen man glauben sollte, er habe bestimmte Individuen vor sich gehabt; allein seine Charaktere sind von einem höheren Leben erfüllt und oft erhebt er sich in die höchsten Regionen der Extase. Seine Zeichnung ist, gerade in seinen besseren Werken, bis zur Härte streng, aber fein empfunden. Seine Beleuchtung ist scharf, doch wendete er das Helldunkel nur mässig an und wirkte vielmehr durch grosse Massen von Licht und starke Schatten, hierin dem Ribera nachfolgend. Als Colorist nimmt er unter seinen Genossen eine minder bedeutende Stelle ein, doch bewundert man mit Recht seine Behandlung weisser Gewänder. Ein ausgezeichnetes Werk von ihm sind die sieben Gemälde eines Retablo in der Kathedrale zu Sevilla. Im unteren Mittelbild thront Sanct Petrus in päpstlichem Mantel und mit dreifacher Krone, eine mächtige Gestalt voll Würde und Hoheit. Darüber die Conception, wo Maria ein rothes Kleid und blauen Mantel trägt. Ganz oben Gott Vater. In zwei der Seitenbilder ist der Besuch des Paulus bei dem Apostel Petrus im Kerker und des Letzteren Befreiung daraus dargestellt. Die Altarstaffel enthält drei Bildchen: die Uebergabe des Schlüsselamtes, wie Christus der Magdalena erscheint und die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes. — Das bedeutendste Gemälde des Meisters befindet sich jetzt in dem Museum zu Sevilla. Es ist colossal und von überaus grossartiger Haltung. Es stellt den h. Thomas von Aquin, Buch und Feder haltend, dar, umgeben von den sitzenden vier lateinischen Kirchenvätern. Ueber ihnen sitzen auf Wolken Christus, Maria, S. Petrus und Dominicus. Unten stehen links der Erzbischof von Deza mit drei Dominikanern und gegenüber Kaiser Karl V mit drei anderen Personen. Das Bild ist mit der Jahreszahl 1635 bezeichnet. Es wurde von den Franzosen nach Paris entführt, kam aber nach dem Friedensschluss von 1815 wieder nach Sevilla zurück. — Unter den 14 Gemälden im k. Museum zu Madrid ist das der h. Casilda das vorzüglichere, allein noch keines ersten Ranges.

Alonso Cano ist in seinen besseren Werken streng und edel in der Zeichnung, klar in Ton, fein und blühend im Colorit und von tiefer Empfindung. Seine Bilder sind jedoch sehr ungleich an Güte, manchmal nur decorationsmässig behandelt. Viele seiner vorzüglichen Gemälde in Granada, seiner Vaterstadt, sind zur Zeit der französischen Besatzung verschwunden. Ein herrliches Bild aus seiner früheren Zeit ist *„La Virgen de la solidad“*, die h. Jungfrau der Einsamkeit, in der S. Michaelskapelle der Kathedrale jener Stadt. Maria kniet hier in tiefer Trauer betend und ist von so ergreifendem Ausdruck, dass sie zur innigsten Sammlung stimmt. Die Zeichnung ist streng und schön, die Färbung von ungemeiner Tiefe für den Meister und ernster Stimmung. Es ist ein in sich harmonisch geschlossenes Werk. Mehr auf die Wirkung berechnet und rauh gemalt, sind die sieben grossen Bilder aus dem Leben der Maria, die sich in bedeutender Höhe in der Kuppel derselben Kathedrale befinden. Sie haben ein blühendes Colorit von festlicher Wirkung, welche jedoch bedeutender sein würde, wären die Compositionen einfacher und stylvoller gehalten. In diesen Beziehungen gleich befriedigend und überhaupt eins der schönsten Werke des Meisters, ist das Altarblatt in der Kathedrale zu Malaga, unter dem Namen *„La Virgen del rosario“* bekannt. Hier thront die h. Jungfrau mit dem Christkind, das segnend die Weltkugel zu seinen Füssen hat, in Wolken, umgeben von verehrenden Engelknaben, die auf das anmuthigste verschiedenartig bewegt sind. Unten stehen, immer paarweise, die halben Figuren von sechs Heiligen, in frommer Erhebung nach der Mutter des Weltheilandes blickend. Ausgezeichnet ist besonders der fast vom Rücken gesehene h. Dominicus, welcher seine Linke auf die Schultern des neben ihm stehenden h. Franciscus legt. Die Zeichnung ist für jene Zeit sehr stylvoll, die Färbung klar und mild. — In der Kathedrale zu Sevilla wird eine Maria mit dem Christkind, halbe Figur, von grosser Schönheit und hoher Vollendung unter Spiegelglas bewahrt, woraus genugsam hervorgeht, welcher besondere Werth auf dieses Kleinod der Kunst gelegt wird. — Unter den Bildern des Alonso Cano im königl. Museum zu Madrid ist das mit dem Leichnam Christi, von einem Engel unterstützt, schön in Anordnung, hauptsächlich aber reizend durch die vortreffliche Behandlung des Helldunkels. — In den Sammlungen Spaniens begegnet man öfter sehr würdig gehaltenen Kruzifixen. Ein vorzügliches besitzt die Provinzial-Galerie zu Valencia, welches dem Christus am Kreuz von Michel Angelo nachgebildet ist. — Auch vortreffliche Bildnisse hat Alonso Cano hinterlassen, die eben so wahr und lebendig in der Auffassung des Individuums behandelt sind, als grossartig und elegant in Zeichnung und fein in der Färbung. Ein vorzüglich schön colorirtes Portrait ist das eines wohlbeleibten Dominikaners in der National-Galerie zu Madrid.

(Fortsetzung folgt.)

Erwiderung

auf die in No. 8 Seite 68 enthaltene Beurtheilung des „Catalogue des Estampes“ etc. publié par H. Weber.

Wenn der Unterzeichnete es versucht, der gütigen und nachsichtigen Beurtheilung gegenüber, welche seinem Cataloge geworden ist, hinsichtlich einiger Punkte, die von ihm aufgestellte, und von dem geehrten Hrn. Recensenten bestrittene Ansicht zu vertheidigen, so geschieht es lediglich im Interesse der Sache selbst, und nur um der Wahrheit willen.

Alles, was der geehrte Herr über den nächsten Zweck des Catalogs, und die daraus folgende Unvollständigkeit desselben sagt, ist vollkommen richtig. Der Catalog ist ein Verkaufscatalog, und nur die Blätter fanden darin Aufnahme und Beschreibung, die zugleich feilgeboten wurden. Da aber, nach Hrn. R. Weigel's Vorgange in seinen gehaltreichen Lager-Catalogen, an solche Verzeichnisse zur Zeit strengere Anforderungen gestellt werden als früher, so dass ein blosses Inventarium nicht mehr genügen dürfte; und da über die verschiedenen Zustände der zu verzeichnenden Blätter die aller ungenauesten und widersprechensten Angaben gäng und gebe sind, so dass in diesem Falle die übliche und oft ausreichende Bezeichnung „Erster“ oder „Zweiter Zustand“ kaum irgend einen klar verständlichen Sinn haben würde: so erschien es unerlässlich, eines Theiles näher auf die Sache einzugehen, und andern Theils die verschiedenen Zustände erst genauer festzustellen. Wollte man aber auf diese Weise einen festen Boden zu gewinnen suchen, so gab es nur einen Weg, den Weg, den A. von Bartsch gezeigt hat. Man musste von vornherein darauf verzichten, unsichere und ungenaue Angaben zu wiederholen, und sich lediglich darauf beschränken, das zu geben, was man aus eigner Anschauung gewonnen, oder doch aus einer solchen Quelle geschöpft hatte, deren Zuverlässigkeit keinen Zweifel aufkommen lassen konnte. Blieb dann die Arbeit auch lückenhaft, so musste sie doch zuverlässig und ergänzungsfähig werden. Diesem Grundsatze getreu, sind alle Zustände etc., mit Ausnahme von zweien (Stevens I. und Triest I.), nach Autopsie

beschrieben worden, was um so leichter war, als die unvergleichliche van Dyck-Sammlung des Hrn. G. S. R. Dr. H. Wolff hier allein schon das reichste Material bietet.

Zu den streitigen Punkten selbst übergehend, so glaubt der Hr. Recensent an die, im Catalog bezweifelte Existenz von zwei oder drei Ausgaben, welche auf dem Titel die Jahreszahlen 1636, 1646 und 1647 tragen sollen; und bezweifelt dagegen die Existenz, der zuerst von H. Carpenter und der im Catalog beschriebenen Ausgabe vom Jahre 1645.

Der letzte Zweifel erledigt sich nun sofort vollständig dadurch, dass der fragliche Titel mit 1645 mehrfach, und zwar namentlich in den Sammlungen des British Museums, des Hrn. Dr. H. Wolff in Bonn und H. Carpenter in London zu finden ist, demnach vorgezeigt werden kann. Anders verhält es sich dagegen mit den angeblichen Ausgaben von 1636, 1646 und 1647; denn der geehrte Herr Recensent, weit entfernt, dieselben aufweisen, oder auch nur irgend sichere Nachricht über dieselben geben zu können, beschränkt sich lediglich auf Citate, von denen das aus Möhsen genommene, auf dem augenscheinlich alle nachfolgenden Angaben von Ebert, Brunet, Heller etc. beruhen, freilich unbeachtet geblieben war. Aber auch dieses Zeugniss kann auf dem oben bezeichneten Boden nicht zulässig erscheinen, da ihm, wie sich bei näherer Untersuchung sofort zeigen wird, die gerühmte „Zuverlässigkeit" in bedenklichem Maasse abgeht. Unmittelbar nach der vom geehrten Hrn. Recensenten citirten Stelle heisst es nämlich weiter: „Ich habe jetzt auch eine Auflage vor mir, die zwar in allen Stücken denselben Titel hat, ausser dass statt Numero C. X. hier nur C. steht, und unten Gillis Hendricxs, excudit" — es folgt dann die Beschreibung des bekannten Titels — „ob aber gleich auf dem Titelblatt nur 100 Kupfer zu diesem Werk angegeben werden, so sind doch mit dem Titel-Kupfer 110 Blätter darin zu finden." Möhsen hat demnach hier die zweite Ausgabe ohne Jahreszahl, von G. Hendricx vor Augen, „in allen Stücken" mit demselben Titel, wie die Ausgaben von 1636 und 1646, und müssten demnach die subtilen Schriftunterschiede, auf die der Hr. Recensent Gewicht legt, wären sie etwas anderes als Ungenauigkeiten, (*„artis pictoriae"* statt *„pictoriae artis"* und *„eleganter"* statt *„pictore)* sich auch bei G. Hendricx finden, wo sie aber thatsächlich nicht sind. War nun aber Möhsen ungenau, wo er die Sache vor Augen hat, welchen Werth können dann seine Angaben haben, wo er die Sache nicht vor Augen hat? Dass Ebert und Heller trotzdem hier nachgeschrieben haben, könnte aber wohl kaum für Den zur Entschuldigung gereichen, der nun ebenfalls so verfahren wollte, nachdem so viele Umstände bekannt geworden sind, die gegen die Existenz der Ausgaben von 1636 und 1646 sprechen. Es sind dies kurz die folgenden.

Die Platten der Iconographie mussten Ende Mai 1641 noch in M. van der Endens Besitze sein, da er sonst nicht die Veränderungen mit dem Bildnisse Scaglias (siehe S. 8 u. S. 79) hätte vornehmen können. Die Ausgabe von 1636 wäre also auch die van der Enden'sche, und seine Adresse, die sich so ausführlich auf jedem einzelnen Blatte findet, müsste auch auf dem Titel stehen, der hinwiederum kein anderer sein soll, als der von G. Hendricx benutzte, J. van Dyck's selbstradirte Büste auf einem Piedestal. Dass der Titel nun aber diese Adresse trage, hat noch Niemand auch nur behauptet. Hätte er sie je getragen, oder wären sonst irgend erhebliche Veränderungen in der Schrift mit ihm vorgegangen, so würden sich in der Ausgabe von 1645 deutliche Spuren der Alteration ergeben müssen, solche Spuren aber sind keine vorhanden. Die Ausgabe von 1636 endlich, die nur die von der Enden'sche sein kann, soll 110 Blätter, laut Titelangabe, enthalten haben, und doch publicirte M. van der Enden nur 84 Bildnisse, also 26 weniger, als auf dem Titel angegeben sein sollen! Ist es nun noch verwunderlich, wenn man nicht „decidirt," aber bescheidentlich zu sagen wagt: *„il nous semble, que cette édition n'existe point!"*

Dass der angeblich existirenden Ausgabe von 1646, durch die wirklich existirende von 1645 ein harter Schlag zugefügt worden, wird wohl klar, wenn man die eben näher betrachtete „Zuverlässigkeit" Möhsens erwägt, wo es nicht verwundern kann, wenn derselbe, wie er „eleganter" statt „pictore" abschreibt, auch hier eine 6 statt einer 5 gesetzt haben sollte. Existirte die Ausgabe in der angegebenen Weise, d. h. mit C. X. statt *Centum* wirklich, so musste entweder in der Ausgabe ohne Jahreszahl auch C. X. stehen, oder aber eine Spur der Alteration aufzufinden sein. Nun steht aber nicht allein in der Ausgabe ohne Jahr, wie in der von 1645: Centum, sondern es sind auch genau und unverändert dieselben Schriftzeichen, und von einer Alteration sind nirgend Spuren zu finden. Endlich könnte die Ausgabe von 1646 nicht, wie behauptet wird, ohne Adresse sein, sondern müsste, wie die frühere (von 1645) und spätere (ohne Jahr) Gillis Hendricx Adresse tragen.

Eine Ausgabe von 1647 ist nicht unmöglich, dagegen ist aber auch im Einsiedel'schen Cataloge ein Druckfehler möglich und sogar wahrscheinlich, da dieser Ausgabe sonst nirgend wo Erwähnung geschieht. Hätte der geehrte Hr. Recensent die Güte, die eben vorgebrachten Gründe in vorurtheilsloser Erwägung zu ziehen, und dabei zu berücksichtigen, — was erfahrungsmässig wohl bei Jedem feststeht, der sich jemals mit historischen Untersuchungen, wie die in Rede stehenden, befasst hat — dass auf buchstäbliche Treue und Genauigkeit in den Angaben früherer Zeit nicht mit derselben Sicherheit gezählt werden darf, wie man sie von den neueren und neuesten Werken mit vollem Rechte in Anspruch nehmen kann; so wird er sich schliesslich gewiss zu der Ansicht bekennen, dass die früheste, bis jetzt constatirte Gesammt-Ausgabe der Centum Icones, die Hendricx'sche vom Jahre 1645 ist, und dass die von 1636, 46 oder 47 so lange als problematisch in Frage zu stellen sind, bis es gelingt, sichere Spuren derselben aufzufinden.

Dass es Abdrücke vor der Schrift von den Bildnissen gebe, ist nicht übersehen worden, da in dem Cataloge nicht allein die namhaftgemachten, sondern deren noch über 60 andere aufgeführt wurden. Zur Beurtheilung derselben, ist jedoch zu beachten, dass schon in sehr früher Zeit, wo sich die Platten noch in trefflichem Zustande befanden, sehr verführerische Abdrücke gezogen worden sind, in denen die Schrift zugedeckt ist. Abdrücke dieser Art befinden sich mehr im Museum zu Amsterdam. Bei der extremen Seltenheit der ächten Abdrücke vor der Schrift, die fast durchgängig den Charakter von Probedrücken tragen, schien es nicht räthlich, sie als einen „Ersten Zustand" zu bezeichnen.

Zur Ergänzung des Catalogs, möge es erlaubt sein, hier schliesslich einer gütigen Mittheilung des Hr. Aug. Artaria in Wien weitere Verbreitung zu geben, da sie sich auf die Abdrücke vor der Schrift bezieht. Von Pontius (Seite 29) findet sich ein Erster Zustand in der Kaiserlichen Bibliothek; von Cornelissen (Seite 22) und Waverius (Seite 36) die Ersten Zustände in der Albertina, und ebendaselbst von der Iconographie die gute Hälfte in Abdrücken vor der Schrift.

Bonn, im März 1853. **Hermann Weber.**

Kunstlitteratur.

Rembrand. Redevoering over het Leven en de Verdiensten van Rembrand van Ryn, met eene Meenigte geschiedkundige Bylagen meerendeels uit echte Bronnen geput, door Dr. P. Scheltema. Amsterdam by P. N. van Kampen. 1853.

Unter diesem Titel hat Herr Stadtarchivar Scheltema seine Rede herausgegeben, welche er am Tage vor Enthüllung des Rembrandt-Monuments im Lokale der hiesigen Künstlergesellschaft abhielt, wie ich Ihnen zur Zeit in meiner Beschreibung des Rembrandtfestes berichtete.

Jedem Verehrer Rembrandt's wird die kleine Schrift als Ergänzung zur Geschichte Rembrandt's höchst willkommen sein, indem darin manche irrige Daten aus Rembrandt's Leben berichtigt und dem Material zu einer zukünftigen Geschichte dieses grössten niederländischen Künstlers und seiner Werke, welche freilich noch ihren Verfasser erwartet, manches höchst Schätzenswerthe, namentlich aus dem Privatleben des Künstlers, hinzugefügt wurde.

Auch Scheltema weist auf Orlers als die älteste, glaubwürdige Quelle, hält jedoch das von Orlers angegebene Geburtsjahr 1606 für irrig, weil Rembrandt selbst sein Alter bei seiner Trauung mit Saskia van Uylenburg, welche am 10. Juni 1634 Statt fand, wie in dem Trauregister der Stadt Amsterdam (Puiboek) zu lesen, auf 26 Jahre angab, wonach er 1608 musste geboren sein. Ueber Rembrandt's Eltern und Voreltern, welche sämmtlich in und nicht bei Leyden wohnten, gibt Scheltema vollkommene Nachrichten; auch über seine Geschwister; denn Rembrandt war von 7 Geschwistern das nächstjüngste Kind. Rembrandt's Eltern waren wohlhabend und sein Erbtheil, welches ihm beim Tode derselben zufiel, war nicht unbeträchtlich.

Ueber die Lehrmeister Rembrandt's bringt der Verfasser nichts Neues bei, wie er sich denn überhaupt mehr als Geschichtsforscher, denn wohl als eigentlicher Kunstkenner und spezieller Kenner der Kunstgeschichte ausweis't.

Nach den von Hrn. Scheltema beigebrachten Urkunden war Rembrandt's Frau keineswegs eine Bäuerin aus Ransdorp in Waterland, sondern eine Tochter — von sieben Kindern das sechste — des hochangesehenen Rembertus van Uylenburg, Pensionairs und Bürgermeisters der Stadt Leuwarden, Doctors der beiden Rechte u. s. w., also aus einem der angesehensten, friesischen Geschlechter entsprossen. Sie brachte dem Künstler ein nicht unbeträchtliches Vermögen zu, worüber sie kurz vor ihrem Tode, 1642, testamentarisch zum Besten ihres einzigen Sohnes Titus verfügte. Das Testament ist gleichfalls in der Schrift des Hrn. Scheltema abgedruckt.

Als Ursache, welche hauptsächlich mit beitrug zu der 1656 erfolgten Insolventerklärung Rembrandt's, in Folge welcher sämmtliche Güter desselben versteigert wurden — zuerst ausführlich mitgetheilt durch Immerzeel in der Schrift *Lofrede op Rembrandt* — gibt Scheltema eine zweite Ehe an, welche der Maler um jene Zeit vielleicht eingegangen. Es scheint nun freilich erwiesen, dass Rembrandt zu einer zweiten Ehe geschritten, indem er nach dem Todtenregister der Wester Kirche zwei Kinder hinterliess und von Saskia van Uylenburg bloss Titus vorhanden war, der jedoch bereits ein Jahr vor dem Vater, 1668, starb. Nach dem Testamente seiner ersten Frau hatte der Mann bloss die Nutzniessung ihres angebrachten Vermögens und musste sich bei einer zweiten Ehe mit seinem Sohne abfinden.

Aus den Notizen des Conkursgerichtes *Desolate Boedelcamer*, durch Immerzeel und Scheltema mitgetheilt, geht jedoch deutlich hervor, dass Rembrandt nicht durch seinen Sohn Titus oder dessen Vormund zum Verkaufe der Besitzungen gedrängt wurde, indem Titus erst dann sein Anrecht an das Vermögen seiner Mutter geltend machte, als bereits die Gläubiger, wovon C. Witzen, J. van Hertsbeeck und Ch. Thyssen die hauptsächlichsten, befriedigt waren und wo dann Hertsbeeck, der 4200 Gulden zu fordern gehabt, diese wieder zurückzuzahlen gerichtlich gezwungen wurde. C. Witzen, als s. g. „präferirter" Gläubiger, war und blieb aus dem ersten Verkaufe der Mobilien befriedigt. Es scheint daher erwiesen, dass es namentlich dieser war, der dem Künstler bei dieser unglücklichen Katastrophe, wobei er materiell ruinirt wurde, wenn auch legaliter als Feind gegenüber stand. Wäre er ein Freund Rembrandt's gewesen, so lag ihm die Verpflichtung ob, den Verkauf zu verhindern und einen Vergleich mit den andern Gläubigern zu Stande zu bringen, auch wenn nach den Verordnungen des Konkursgerichtes nicht das Gesetz bestanden hätte, welches in humaner Weise vor dem Verkaufe eine persönliche Zusammenkunft des Zahlungsunfähigen mit den Gläubigern verordnete, wo jenem Gelegenheit geboten wurde, mit letzteren nach aufrichtiger Offenbarung seiner Vermögensumstände über einen Vergleich zu unterhandeln, wobei die Minderheit der Mehrheit zu folgen verpflichtet war [1]).

Ueberdiess ist nicht wohl anzunehmen, dass Rembrandt in einer Zeit zu einer zweiten Ehe schritt, wo seine Vermögensumstände höchst misslich waren, wo er gleich einem Edelwild von der Meute seiner Gläubiger verfolgt wurde, und wo überhaupt seine Einnahmen durch die unglücklichen Kriegsjahre sehr gering sein mussten. Seine zweite Ehe wurde daher wahrscheinlich erst später und nach jener Katastrophe geschlossen.

Als Todesjahr Rembrandt's gibt Scheltema das Jahr 1669 [2]) an (den 8. October begraben), worüber er in den Begräbnissrechnungsbüchern der Westerkirche eine ausdrückliche Note vorfand. Die Angabe Immerzeel's, dass Rembrandt bereits 1664 starb, wie in dem Register des St. Antonie-Kirchhofes verzeichnet, beruhe auf einem Irrthum, indem hier ein Rembrant van Ruynen, also eine andere Person, als der Künstler, verzeichnet stehe.

Auch über das Wohnhaus Rembrandt's in der Jodenbreestraat gibt Scheltema befriedigende Aufschlüsse; das Gebäude ist noch vorhanden und äusserlich wahrscheinlich in derselben Gestalt, wie zur Zeit des Künstlers.

Ausser dreier Autographen Rembrandt's [3]), so wie einem Namensverzeichniss der Amsterdammer Künstler, welche im 17. Jahrhundert zu Amsterdam Bürger waren, theilt Scheltema noch eine Sentenz des Gerichtshofes von Friesland in Sachen Rembrandt's van Ryn gegen Mayke van Loo und Dr. Albertus van Loo mit, wo dem Künstler, der besagte Personen *injuriarum* halber belangt hatte, Gerechtigkeit widerfährt; säubert sodann den sittlichen Charakter des Künstlers von den Verunglimpfungen, die ihn so lange mit Unrecht entstellten, spricht über R. als Maler und Kupferstecher, so wie über einige seiner Werke u. s. f. und schliesst mit Notizen über das Rembrandtmonument, dessen Enthullung und das Rembrandtfest.

W.

Zeitung.

Berlin. Der Architekturmaler Sixtus Jarwart aus Baireuth ist vom Könige zum k. Hofmaler ernannt worden.

1) Wagner, Geschichte der Stadt Amsterdam. XIII.
2) Von mir wurde irrig 1667 angegeben.
3) Zwei davon sind bereits im vorigen Jahrgang No. 22 des deutschen Kunstblatts von mir mitgetheilt.

Ht. **Düsseldorf**, den 19. März. Gestern hielt der bekannte Aegyptische Reisende Bogumil Golz vor der versammelten Künstlerschaft im Lokale des Malkastens eine Vorlesung über verschiedene Resultate seiner letzten Reise. — Wir können nicht umhin, auch hier auf die interessante Erscheinung dieses Mannes aufmerksam zu machen, und halten uns um so mehr dazu berechtigt, als er bei seinem vorübergehenden Aufenthalte in Düsseldorf vorzugsweise mit den Künstlern sich in Berührung gesetzt, und durch seine mitgetheilten Anschauungen, seine anregenden Gedanken und originellen Ideen, gewiss nicht ohne Eindruck auf sie geblieben ist. Zwar gehen seine Bestrebungen nicht unmittelbar auf die Kunst, aber mit seltener Schwungkraft des Geistes wusste er hier seinen Mittheilungen grade die Richtung zu geben, die für die Interessen der Kunst zu irgend einem bedeutenden Resultate führen musste. So sprach er von diesem Gesichtspunkte aus über die Pyramiden, für die er den Anspruch einer vollkommenen Kunstschöpfung behauptet. Zwar seien diese Riesengebäude ihrem Ursprungsgedanken nach, wie Golz nach seiner eigenthümlichen Weise sich ausdrückt, „in die Sprache des Steins übersetzte Pharaonenträume;“ Diese Leute, meint er, hatten so gut wie andere das Bedürfniss, sich ein Andenken zu stiften; da ihnen aber Geschichtsschreiber, Poeten und Künstler fehlten, so bauten sie ihre Pyramiden. Aber der Gedanke, der sie in's Dasein rief, wirkte, ursprünglich und originell wie er war, so rein und unbefangen, dass die einfachen Verhältnisse dieser Gebäude durchaus als Kunstwerk den Geist jener Zeit zur Anschauung bringen. Zwar können wir uns schwer davon eine Vorstellung machen, wenn wir, in der Ferne und verwirrt durch die mannichfachen Formen und Gestaltungen unsrer gegenwärtigen Umgebung, etwa auf einer Abbildung die blosse mathematische Figur betrachten. Doch in der Weise, wie Golz seine Zuhörer in die ganze Lage jenes Landes und jener Zeit einzuführen weiss, gewährt er durchaus den Eindruck und die Ueberzeugung, die er selbst von Ort und Stelle mitbrachte. In die Unterschiede der einzelnen Pyramiden ging er ein und wies nach, wie der ursprüngliche, schaffende Gedanke am reinsten und mächtigsten in dem ältesten dieser Denkmale sich kund giebt, in der Pyramide des Cheops, oder, wie wir nun nach Lepsius sagen müssen, des Chughu; wie die späteren Bauwerke, Ausschweifungen und Verunstaltungen erfahren, sowie die Nachahmung und Ueberlieferung an die Stelle des unmittelbaren Lebens und der unreflektirten Freude tritt — dieselbe Erscheinung, die zu allen Zeiten der Geschichte sich wiederholt. Von besonderm Interesse für den Künstler war auch seine Schilderung der Lichtwirkung in Aegypten. Golz hatte nicht ohne Gefahr es unternommen, in der vollen Gluth des Mittags hinauszugehen und die Erscheinungen zu beobachten. Er beschrieb, wie man da nicht mehr die Wirkung der Sonnenstrahlen allein verspüre, sondern die ganze Atmosphäre in ein Gluth- und Lichtmeer umgewandelt werde; er malte den feurigen Bronceglanz der Wüstengebirge, die blendenden Spiegelwände der Pyramiden, das Durchsichtigwerden der Vegetation, die nicht mehr beleuchtet zu sein, sondern selbst zu leuchten scheint, die nicht mehr blauen, sondern ins grünliche übergehenden Schatten. Von unnachahmlicher Anschaulichkeit waren auch die Schilderung einer nächtlichen Fahrt auf dem Nil, eines Kampfes mit den Flussräubern, des Einzuges in eine Mameluckenstadt, so wie die Beschreibung eines chaotischen Fellahdorfes. — Den Glanzpunkt des Vortrags im Malkasten bildete aber unstreitig die Schilderung der Pompejussäule, deren schöne Formen, als einziger Ueberrest der alten Alexandria, in der Leere der sie umgebenden Scherbenwüste, in der Oede völliger Abgestorbenheit als redendes Denkmal und Zeugniss sich erheben, dass unter all' der erzwungenen Herrlichkeit, die einst hier sich spreizte, der weitschichtigen Wissenschaft, dem Gedächtnisskram und der Notizengelehrsamkeit, sie allein, als Symbol wahrer, lebendiger Schönheit Berechtigung und Anspruch auf Dauer in sich trug.

Unsere Künstlerschaft bereitet eine Sendung von Gemälden nach Amerika vor und hat zur Auswahl der dafür angetragenen Kunstwerke einen Ausschuss ernannt, von dessen Strenge und Gewissenhaftigkeit gewiss in hohem Masse der Erfolg und die Verwirklichung der Aussichten abhängt, zu denen jener reiche überseeische Markt zu berechtigen scheint.

O. v. S. **München**. Neuerlich theilten wir Ihnen mit, dass der Kunstverein sein Verwaltungsjahr mit einer wahrhaft glänzenden Ausstellung begonnen habe, und mit grosser Freude wird wahrgenommen, dass von Woche zu Woche dem Publicum neue bedeutende Arbeiten hiesiger Künstler im Vereinslokale vorgeführt werden, ein Beweis, dass nicht, wie früher, die hervorragensten Erscheinungen gleich aus den Ateliers ins Ausland verschickt werden, und so die hiesigen Kunstfreunde des Anblicks entbehren müssen. Unter den Gemälden, die in den letzten vierzehn Tagen sichtbar waren, erregte das allgemeinste Interesse, die in grösstem Maassstabe ausgeführte Arbeit von Dietz, der wir kürzlich vorübergehend gedachten, die „Nächtliche Heerschau“ nach Zedlitz's bekannter Dichtung. Selten ist wohl in kurzer Zeit über ein Bild mehr gesprochen und gestritten worden, als über das erwähnte, Alle aber stimmen darin überein, dass es eine bezaubernde Wirkung nicht verfehle, und die durch bläulichen Mondscheinnebel in unendliche Ferne sich hinziehenden, geisterhaften Heerschaaren unser Auge mit magischer Gewalt zu fesseln vermögen. Den Mittelpunkt der Composition bildet die in der weiten Wolkenebene sichtbare Figur des Kaisers, umgeben von seinem Stabe, während zahllose Truppenmassen defiliren und in entfernten Nebelstreifen verschwimmen. Im Vordergrunde aber sprengt die Cavallerie auf gespenstigen, langhälsigen Rossen, die grinsenden Schädel halb in die Mäntel verhüllt, und ermuthigt durch den Schall der Trompeten, im Carrière heran, dem Zuge der Truppen sich anschliessend; auch sie fliegen gleich Nebelgestalten über Wolkenstreifen dahin, während unter ihren Hufen aus dem Grunde der wirklichen Erde, grauenerregende Knochengestalten emporstreben und, geweckt durch den Schlag des kleinen Tambours, sich sammeln zum Feste der nächtlichen Parade. In röthlicher Gluth erblicken wir rechts die Pyramiden Egyptens und gegenüber ist die eisige Starrheit des russischen Nordens angedeutet. —

Wir müssen zugestehen, dass der Künstler seinen Stoff mit Virtuosität zu bearbeiten wusste, und der einzige Vorwurf, den man der Composition machen könnte, scheint uns zu sein, dass die Verbindung der aus den Tiefen der Erde aufsteigenden Gerippe mit der oben in den Wolken stattfindenden Heerschau, zu wenig vermittelt ist, denn ein langer Nebelstreif theilt das ganze Bild in zwei fast gesonderte Hälften. Das Vereinigen der ungeordneten Massen zu Colonnen, das der Künstler ausserhalb der Darstellung vorgehend sich gedacht hat, würde, mehr ausgeführt, eine vortheilhafte Vermittelung der beiden Theile herbeigeführt haben. Die technische Behandlung des Bildes verdient mit Recht die allgemeinste Bewundrung. Wenn ein hiesiges angesehenes Blatt in äusserst scharfer Weise rügt, dass es eines deutschen Künstlers unwürdig sei, durch Speculationen seine Nationalität zu verleugnen, wurde dies durch den pomphaften, mit allen Attributen des jetzigen Kaiserthums reich verzierten Rahmen und die gegründete Mittheilung veranlasst, dass Dietz sich selbst mit seiner Arbeit nach Paris begebe, sie Napoleon III. anzubieten. Wir gestehen, dass auch wir uns einer unangenehmen Empfindung nicht erwehren konnten, vom Rahme allein aber lässt sich nicht leben, und immer ist es erfreulich, wenn auch im Auslande die Leistungen eines deutschen Künstlers mit Anerkennung gelohnt werden. —

Der Historienmaler A. Adam brachte seit seiner „Schlacht bei Castozza,“ die wir früher in diesen Blättern besprochen, kein grösseres Bild zur Ausstellung. Gegenwärtig sahen wir von seiner Hand ein „Gefecht nach der Erstürmung der Düppler Schanzen,“ ausgeführt im Auftrage König Ludwigs. Bei dieser Arbeit scheint der Künstler als Hauptzweck die Verewigung der damaligen Heerführer im Portrait verfolgt zu haben. Das eigentliche Gefecht ist darum nur in weiter Ferne sichtbar, und beschränkt sich auf ein geringes Vorpostentreffen; im nächsten Vordergrunde dagegen sehen wir bayrische Artillerie und andere Truppen vorrücken, während in der Mitte sich Prinz v. Altenburg als Befehlshaber mit seinem Stabe aufgestellt hat, gegen den Oberst von der Tann als Flügeladjutant heransprengt. In der Composition zeigt sich eine wohlthuende Abwechselung und Vermittelung der verschiedenartigen Gruppen, und das Ganze zieht uns an durch die Schärfe der Zeichnung und Klarheit in der Behandlung der Farben.

Unter den übrigen Werken muss ein Portrait von Graefle, dessen vortreffliche Studienköpfe hin und wieder die Ausstellungen zierten, hervorgehoben werden. Es ist die erste Arbeit, die uns in diesem Fache seit langer Zeit wieder, durch die Auffassung des geistigen

Moments, an die genialen Bilder von Magnus erinnert hat. — Bernhard und Fr. Horschelt bringen ebenfalls zwei Portraits, in denen aber eine mehr materielle Auffassung der guten technischen Behandlung zu Grunde liegt. — Ausserdem erhalten wir von Fr. Foltz eine Reihe Thierstudien, die den bekannten Arbeiten dieses Meisters sich würdig zur Seite stellen. — C. Loecherer stellt eine Anzahl höchst gelungener Photographien aus, die unter dem Titel: „Album der Zeitgenossen" dem Kunsthandel übergeben werden; es befinden sich darunter die Portraits von Liebig, Dingelstedt, Geibel u. s. m.

Für die Ausstellung der nächsten Woche ist ein grosses Schlachtenbild von Thiem, einem bayer. Officier, der Horace Vernets Schüler war, angekündigt, und wir versprechen darüber nächstens ausführlichen Bericht. —

Paris. Clésinger hat vom Ministerium den Auftrag erhalten, eine kolossale Bronze-Statue von Franz I. für den Hof des Louvre zu fertigen. Er hat die Skizze bereits vollendet. Der ritterliche König ist gedacht, wie er nach jener Schlacht, in welcher er 27 Stunden lang zu Pferde blieb, sein Thier anhält und sich einen Augenblick die Siegesruhe gönnt. Siegesfreude, Kühnheit und Festigkeit sind gut zum Ausdruck gekommen. Clésinger war mehrere Jahre Cürassier. Das Schlachtpferd der Statue ist eine alte Bekanntschaft von ihm und hat ebenfalls bei der Ausführung sein volles Recht bekommen.

Der Herzog von Luynes, im Besitz einer schönen Marmorstatue der „Penelope" (vgl. Jahrg. I. S. 16) von Jules Cavelier, hat dem Künstler erlaubt, Copieen davon durch die Colas'sche Maschine für den Verkauf zu machen. (Artiste.)

Kunstvereine.

Aus dem General- und Verloosungs-Bericht des **Salzburger** Kunstvereins für 1852.

Viel Lärmens in der Welt hat unser Verein nie gemacht, liegt aber weder in seinen Kräften, noch in seiner Aufgabe; nachhaltig aber und bescheiden wirkt er fort und giebt durch sein alljähriges Erstarken den Beleg für gesunden Kern und weitere Entwickelungs-Fähigkeit. Mit allen den Vereinen, die beiläufig unter den Aussichten, wie er, wohl auch unter viel günstigeren, ins Leben traten, darf er sich messen; manche derselben haben die Krisis der letztvergangenen Jahre nicht überlebt, manchen ist er an Leistung bedeutend vorangeeilt, hinter keinem ist er zurückgeblieben. Dieses glückliche Resultat verdankt er vorzugsweise der kräftigen Unterstützung, die Künstler und Kunstfreunde von nah und fern ihm angedeihen liessen; der eifrigen Bemühung der meisten der Mandatare und zum Theil gewiss auch den gelungenen Preisblättern, welche zu besorgen der Ausschuss als eine seiner ersten Pflichten betrachtete.

Am Schlusse des Vereinsjahres 1851 bestand der Verein aus 588 Mitgliedern mit 672 Aktien. Diese Zahl verminderte sich später durch Tod, Uebersiedlung und Austritt um 60 Mitglieder mit 68 Aktien; dagegen gewann aber der Verein durch neuen Beitritt 92 Mitglieder mit 106 Aktien, und zählt daher am Schlusse des gegenwärtigen 9. Vereinsjahres 620 Mitglieder mit 710 Aktien, woraus sich eine erfreuliche Zunahme von 32 Mitgliedern mit 38 Aktien ergiebt.

Diese in geschlossener Reihe heute zur Verloosung kommenden 710 Aktien vertheilten sich mit 289 auf die Stadt, 113 auf das Land Salzburg, 91 auf Wien, 59 auf Tyrol, 45 auf Ober- und Unterösterreich, 29 auf Bayern, 25 auf Steiermark, 24 auf Böhmen, 21 auf Kärnthen, je 3 auf Schlesien, Dresden und Köln, je 2 auf Krain und Triest, und 1 auf Hannover.

Im Laufe dieses Vereinsjahres wurden 245 Kunstwerke zur Ausstellung gebracht; darunter 189 Oelgemälde, 16 Aquarelle, 4 plastische Werke und 36 Stahl-, Kupfer-, Steinstiche und Galvanographieen.

Ihrem Gegenstande nach gehörten 31 der Geschichte, 88 der Landschaft, 97 dem Genre und 29 der Architektur; dazu lieferte Salzburg 37, München 79, Wien 47, Düsseldorf 20, Berlin 9, Brüssel und Prag je 7, Dresden und Paris je 6, Kassel und Antwerpen je 3, Walchsee, Köln und Haag je 2, Linz, Brixen, Rom, Kopenhagen, Rotterdam, Appeggi, Luzern, Halberstadt und Innsbruck je 1.

Aus diesen Kunstwerken wurden angekauft:

I. Vom Vereine: a. 16 Oelgemälde, 2 Aquarelle, 3 Lieferungen zu 6 Blättern vom König Ludwigs-Album, 6 Stahlstiche, die h. Magdalena vorstellend, und 1 Basrelief in Gyps um 1726 Fl. 27 Kr.; — b. das Prämienblatt: „der Kindtaufschmaus", Lithographie von Hanfstängel nach Gayer, um 720 Fl.; — c. 100 Antheilscheine bei dem österreichischen Kunstverein in Wien um 600 Fl.; — Summa 3046 Fl. 27 Kr.

II. Von Privaten: 1. Gutenberg-Statuette aus Alabaster von Hitzl hier um 12 Fl. — 2. Brunnen in Nürnberg, Aquarell von Eibner 42 Fl. — 3. Hohe Göhl von Franz Seidel in München, Oelgemälde 118 Fl. — 4. Kreuztragung Christi, in Holz geschnitzt von Haid in Walchsee 400 Fl. — 5. Obersee, Oelgemälde von Karl Millner in München 60 Fl. — Summa 632 Fl.

Diese beiden Summen geben den Betrag von 3678 Fl., welcher durch die Vermittlung des Vereins in die Hände der Künstler floss.

Zur Verlosung kommen: 16 angekaufte Oelgemälde; 1 beim österr. Kunstverein gewonnenes Oelgemälde; 2 Aquarelle; 6 Stahlstiche, heil. Magdalena; 1 do. Zerstörung Jerusalems, gewonnen beim österr. Kunstverein; 1 Christuskopf, Geschenk von Hrn. Zimmermann in Dresden und Christnacht; 3 Lieferungen des König Ludwig-Albums je zu 6 Blättern; 1 Basrelief in Gyps: „Madonna mit dem Kinde"; 4 Kunstvereins-Preisblätter unter Glas und Rahmen; 5 dgl. ohne Glas und Rahmen; 53 Stahlstiche: Romanlektüre, 35 Kupferstiche: die Aussetzung Moses, 13 Galvanographieen: der Erzähler, die drei letzteren Gegenstände ein Austausch und 100 Prämienblätter vom österr. Kunstverein in Wien.

Im Ganzen also 141 Gewinne, welche ohne Ausscheidung verloost werden und auf je 5 Loose einen Treffer geben.

Die Summe der Einnahmen betrug: 4272 Fl. 14 Kr.; die Summe der Ausgaben: 4214 Fl. 6 Kr.

ERKLÄRUNG.

Wir sehen uns veranlasst, über einen Unfug in der Tagespresse, unsere entschiedene Missbilligung auszusprechen. Dass die Zeitungen sich unseres Journals, namentlich der Zeitungs-Rubrik bedienen, ihren Lesern artistische Notizen zuzuführen, kann uns weder unangenehm, noch dem Object der Mittheilung zum Schaden sein. Nur wäre bei diesem allgemeinen Brauch je nach Umständen auch der Brauch der Quellennennung anzurathen, den wir niemals zu beobachten unterlassen. Dass aber höchst achtbare, belletristische Journale, die wir heute noch nicht nennen wollen, Auszüge aus unsern Nummern geben, ja sie stellenweise wörtlich abdrucken, alles ohne Angabe der Quelle, dies Verfahren dürfte wohl von den ehrenwerthen Redaktionen selber, die wir in Unkenntniss über das Treiben ihrer Arbeiter wähnen müssen, höchst unstatthaft genannt werden. Wir bitten sie daher, sich unserer Art und Weise bedienen zu wollen, die wir in unserm Beiblatt gewissenhaft verzeichnen, wo unsere Leser in andern Zeitschriften Verwandtes finden. Bei solcher Gelegenheit dann weitere Umrisse aus dem Inhalte zu geben, scheint uns anständiger Sitte nicht entgegen.

Die Redaktion.

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 4 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 15. Sonnabend, den 9. April. 1853.

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

E. Steinle. — Jacobs. — G. Graef. — C. Steffeck. — A. Northen.

Am 24. Februar d. J. wurde die einundzwanzigste Ausstellung von Werken lebender Künstler in den provisorisch dazu eingeräumten Sälen des königlichen Hoftheaters in Hannover eröffnet. Die Intendantur hatte für denselben Zweck bereits im vorigen Jahre zwei weder durch Lage noch Form ausgezeichnete Säle hergegeben. Der Hauptübelstand jedoch, welcher sich schon damals bemerkbar machte, war die ausserordentliche Beschränktheit dieser Räume. Ungeachtet dieselbe schmerzlich empfunden und überall der Wunsch nach einer Erweiterung der Räumlichkeiten im vorigen Jahre laut wurde, ungeachtet die Zahl der eingegangenen Kunstwerke in diesem Jahre die des vorigen bedeutend überstieg und eine in den Jahrbüchern der hannoverschen Kunstausstellung bis dahin wohl nicht erreichte Höhe erlangte, war von Seiten der mit der Aufstellung der Kunstwerke Betrauten Nichts geschehen, um dem allgemein empfundenen Bedürfnisse durch eine genügende Erweiterung des Ausstellungslokals entgegen zu kommen. Dazu kam, dass die den Fenstern gegenüber befindliche Hauptwand des einen Saales, wegen dessen Lage nach Westen und seiner zur Länge in ungünstigem Verhältnisse stehenden Breite, gänzlich unbrauchbar war und die Benutzung dieses Saales allein durch eine Reihe von Schirmen möglich wurde, deren Abstände keineswegs eine für die Beschauung der Bilder überall ausreichende Entfernung gewährte. Obgleich auf diesem Wege in der Ausbeutung des Raumes das Mögliche geleistet war, fanden doch von den nahe an siebenhundert Kunstgegenständen zur Zeit nicht mehr als zweihundert und funfzig bis dreihundert Platz, ein Nachtheil, der weniger das Publikum, als den Künstler traf; denn manches Bild verschwand, nachdem es kaum aus seiner engen Bretterhülle ans Tageslicht gefördert war, spurlos vom Schauplatze, um einem anderen Platz zu machen und damit für den Künstler die Aussicht auf Absatz, während andererseits für gute, aber erst in den letzten Tagen zur Ansicht ausgestellte Gemälde die Chancen nicht weniger ungünstig sich gestalteten. Auch das Geschäft des Kritikers war dadurch nicht wenig erschwert, dass derselbe die Bewegung in den Sälen beständig zu überwachen hatte, damit seiner Beobachtung nichts Wesentliches entging. Nimmt man dazu ein beständiges Wogen und Drängen müssiger Gaffer, ein drei- und mehrfaches Aufstaffeln, ein Vor- und Rückwärtsschreiten, das die Aufmerksamkeit zwischen Bildern und Fussspitze zu theilen zwang, so genügt dieses, das Bild von den Leiden und Freuden der Kritik in den engen Räumen der hannoverschen Kunstausstellung zu vervollständigen. Zwar lässt unser spähendes Auge sich gern gefallen, statt eines schlechten Bildes dem scheuen Blicke einer anmuthigen Gazelle zu begegnen, die, halb Kinderspiel, halb Gott im Herzen, die Säle durcheilt. Wenn dagegen ein kunstsinniger Stutzer sich in den Rahmen unseres Bildes drängt, so muss das ästhetische Bewusstsein gegen derartige Usurpationen einen entschiedenen Protest einlegen.

Die Kunstausstellung in Hannover bietet ein besonderes Interesse dar, weil sie die erste im Jahre ist und die Neulinge, welche aus der Düsseldorfer Schule hervorgehen, meist zuerst enthält. Diese gaben auch in diesem Jahre im Allgemeinen den Ton an. Daran schloss sich zunächst eine grosse Anzahl der in den Münchener Ateliers eben fertig gewordenen Bilder. Die Dritten an Zahl waren die Bilder Berliner Künstler, so wie die Werke einheimischer Meister, wie Oesterley, Kocken, Busse, Kotsch, und der im Auslande zerstreuten Hannoveraner. Den vierten Platz nahmen die anderen deutschen Malersitze, nebst der niederländischen und belgischen Kunst ein. Von jenseits des Rheins endlich ist der Zuzug wie immer nur spärlich gewesen und wir vermochten nur einzelne Zugvögel zu entdecken, die es gewagt hatten, die Wanderung nach Deutschland, dem *ultima thule* für die Franzosen, anzutreten.

Die historische Kunst, mit der wir unsere Betrachtungen beginnen, war im Ganzen nur schwach vertreten. Dieser Umstand und das Vorherrschen eines nur ausnahmsweise über das Mittelmässige sich erhebenden Genres verliehen im Allgemeinen der Ausstellung eine gewisse Dürre, welche auf die Dauer einen ermüdenden Einfluss ausgeübt haben würde, hätte der Geist nicht Gelegenheit gehabt, sich an dem reichen

landschaftlichen Leben zu erfrischen, welches Künstler wie Schirmer, Busse, Kocken, Heinlein, Morgenstern und Andere in den verschiedensten Stimmungen zu erfassen und meisterhaft wiederzugeben verstanden haben.

E. Steinle in Frankfurt a. M. hat auf dem Gebiete der religiösen Malerei, die wir zuerst ins Auge fassen, das einzig Bedeutende geleistet. Seine Erweckung von Jairi's Töchterlein ist eine tief durchdachte Komposition, in der sich ein frommes, mit zarter Empfindung ausgestattetes Gemüth offenbart. Christus, die Haupt- und Mittelfigur neben dem Todtenbette, auf welcher, in weisses Leichentuch gehüllt, der Körper des dem jungfräulichen Alter nahe stehenden Kindes liegt, lässt einen ernsten Gottesblick auf der Leiche ruhen, die unter dem wunderkräftigen Einflusse desselben und der göttlichen Berührung sich so eben auf ihrem Lager aufgerichtet hat. Die Erscheinung wird als das erste Zeichen wiederkehrenden Lebens von dem Elternpaare zur Seite des Lagers mit freudigem Grauen wahrgenommen, während die Empfindungen der drei als Zeugen anwesenden Jünger im Rücken Christi mehr den Ausdruck gespannter Neugier und frommen Mitgefühls annehmen. Ein Lächeln spielt um die Lippen der Wiedererweckten. Noch aber sind die Züge wie halb gebannt von der Umarmung des Todes und die von schwarzen Wimpern beschatteten Augenlider geschlossen. In langen Zügen wallt das rabenschwarze Haar über den Nacken herab und trägt dazu bei, den geisterbleichen Ausdruck des Gesichts noch zu erhöhen. Während der Künstler, unserer Empfindung nach, in der Auffassung dieser Figur sich nicht ganz von einer gewissen Sentimentalität hat fern zu halten gewusst, so schildert er mit desto ergreifender Wahrheit die stürmischen Empfindungen, welche die Elternbrust beim Wiedererwachen des geliebten Kindes heben. Die Körperbewegungen, welche bei Beiden den Ausbruch leidenschaftlicher Freude begleiten, sind nicht gewaltsam, sondern von stylvoll gemessener Haltung. Nicht minder edel ist Christus gedacht, dessen göttliche Ruhe in Geberde und Ausdruck die Handlung centralisirt, während die Figuren der drei Jünger kein tieferes psychologisches Moment darbieten, sondern mehr der bildlichen Abrundung der Komposition zu dienen scheinen. Diese Darstellung schliesst sich der durch Overbeck ins Leben gerufenen Auffassung des religiösen Styls insofern an, als die Aufmerksamkeit durch die möglichst andeutende, frescoartige Behandlung der Hintergründe und Nebendinge auf die wenigen, aber nöthigen Figuren der Handlung im Vordergrunde concentrirt wird. — Der Engel des Gerichts und der Engel der Barmherzigkeit, von Jacobs in Gotha, trugen zu sehr das Gepräge des Weichlichen, Kastratenhaften, um feierlich zu stimmen, sind übrigens mit vielem Geschicke gemalt. — G. Graef in Berlin behandelte in einem Bilde von ansehnlichen Dimensionen ein oft besungenes alttestamentarisches Motiv von tief tragischem Inhalte, bei dem jedoch, ungeachtet des Aufwandes vieler technischer Mittel, keine Saite unseres Mitempfindens angeklungen ist, da die ganze Auffassung zu sehr in einer pedantisch-akademischen Verstandesrichtung befangen ist, unter deren Einflusse die Gefühlsausbrüche den Ausdruck eines theatralischen Pathos unerquicklicher Weise angenommen haben: Jephtah, Richter in Israel, nachdem er gelobt, wenn er über die Kinder Ammon siege, das Erste, was ihm aus seiner Hausthür entgegenginge, Jehovah zu opfern, erblickt, siegreich heimkehrend, das Opfer in seiner einzigen Tochter. Jephtah, dargestellt als eine unter der Last von Helm und Schild erdrückte, stark im Geiste der David'schen Schule antikisirte Heldengestalt, ist eben im Begriffe, die Schwelle seines Hauses zu betreten, als er, eingedenk seines furchtbaren Gelübdes, vor der Umarmung seiner entgegeneilenden Tochter entsetzt zurückbebt. Gelang es dem Künstler nicht, mit der dadurch hervorgebrachten theatralischen Körperbewegung einen ergreifenden Ausdruck des väterlichen Schmerzes zu verbinden, so vermochte er mit der gewaltsam schreitenden Bewegung der Tochter, ihrem ausdruckslosen Profile und der kleinlichen Drapirung ihres fliegenden Gewandes ebensowenig den dramatischen Kontrast zu erreichen, welchen das Tragische des Moments nothwendig verlangte. — Gehen wir von dem in das Jugendalter des Menschengeschlechts hinaufragenden Gebiete auf das unserem Empfinden näher liegende historische Leben über, so fällt uns zunächst eine gewaltige Komposition von C. Steffeck in Berlin in die Augen, eine Episode aus der brandenburgischen Geschichte darstellend: Albrecht Achilles, Kurfürst von Brandenburg, erobert mit eigener Hand eine Fahne, ein Bild, das mit ungemeiner Kühnheit und Lebendigkeit der Darstellung eine Zeichnung verbindet, welche dem grossen französischen Schlachtenmaler Ehre machen würde. Der Kurfürst, eine Athletengestalt, in stahlgrauem Panzer auf einem feurigen Schimmel, ist den Seinigen vorausgesprengt und hat sich eben in eine Mêlée eingelassen, deren Ausgang noch zweifelhaft erscheint, ungeachtet seiner Streitaxt bereits der Fahnenträger selbst erlegen ist und schwer am Kopfe getroffen rücklings über sein Pferd zu Boden sinkt. Der wahrscheinlich im Ungestüme des Anpralls zersplitterte Fahnenschaft befindet sich zwar dem Anschein nach erst theilweise in den Händen des Kurfürsten, denn der untere Theil wird von dem zu Boden sinkenden Fahnenträger noch krampfhaft mit beiden Händen gehalten. Indess ist auf dieser Seite der Ausgang des Kampfes nicht mehr zweifelhaft und hat der Künstler diese kühne, etwas unwahrscheinliche Situation wohl nur gewählt, um der Sattelfestigkeit des Kurfürsten ein Kompliment zu machen und zugleich die malerische Wirkung der Komposition zu erhöhen. Während so die linke Seite des Kurfürsten frei geworden, ist er im Begriffe, gegen einen berittenen Angreifer einen Hieb zu thun, den dieser parirt. Das in diesem Augenblicke von den Händen seines Lenkers ganz befreite Ross hat einen feindlichen Reiter niedergeritten. Dennoch aber stürmen von rechts und hinten neue Gefahren auf den Kurfürsten ein, denen er unfehlbar erliegen würde, sähen wir nicht in der Ferne auf der freien Seite des Bildes den Beistand nahen, der in Gestalt mehrerer Knappen eiligen Laufs den Hügel hinansprengt. Wenngleich der historische Werth dieses Bildes zu seinem Umfange in keinem Verhältnisse steht und im Grunde das Ganze auf einen ungeheuren Kunstreitercoup hinausläuft, so können wir doch der eminenten Zeichnung und der trefflichen Ausführung unsere Bewunderung nicht versagen. Selten haben wir so kühne Pferdestellungen so correct dargestellt gesehen, selten einen Künstler gefunden, welcher die Mimik dieses edlen Thieres in höchster Gefahr gründlicher studirt und wahrer wiederzugeben verstanden hätte. Dieses Bild erinnert in mancher Beziehung an die durch Horace Vernet begründete Schlachtenmalerei, die es sich zur Aufgabe stellt, einzelne Züge aus den Kämpfen des Kaiserreichs zu verherrlichen, und würde deshalb in einer historischen Galerie seinen Platz ausfüllen, welche eine ähnliche Bestimmung hätte, wie die französische Nationalgalerie von Versailles. — Ein seinem Umfange nach viel kleineres, seinem künstlerischen Werthe nach aber mindestens ebenso bedeutendes Bild, die Schlacht bei der Göhrde am 16. September 1813, hat unser talentvoller Landsmann A. Northen aus Münden in Düsseldorf geliefert. Hier galt es nicht, die That eines chevaleresken Fürsten zu verherrlichen, sondern der Heldenthat, welche einst der begeisterte Schlachtensänger der Freiheitskämpfe im Liede verherrlichte, im Bilde einen Denkstein zu setzen. Der Künstler hatte einen Stoff zur Darstellung sich gewählt, wo weder strategi-

sche Dispositionen, noch Rücksichten gegen dekorirte Anführer oder Standespersonen dem freien Schaffen der Phantasie hemmend in den Weg traten. Es ist der Moment der Schlacht, wo das dritte hannoversche Husarenregiment die französischen Karrés sprengt, eine That, die demselben den Namen „Göhrde" für ewige Zeit als Abzeichen eingetragen hat. Im Mittelpunkte des Bildes haben wir die Gefangennahme eines französischen Ober-Officiers vor uns. Ein Husar kommt auf einem feurigen Fuchse an die Seite des Officiers gesprengt, packt ihn an den Schnüren der Uniform und führt gleichzeitig einen Hieb nach ihm, den dieser aber parirt. Ueberall erblicken wir die Trümmer eines Karré's im ernsthaftesten Engagement mit einzelnen Kavalleristen, wodurch kämpfende Gruppen sich bilden, die durch geschickte Anordnung zu einem malerischen Ganzen verwoben sind. Dem Beschauer zur Rechten durchbohrt ein französischer Infanterist das Pferd eines Husaren, von dessen Säbelhieben eben ein anderer am Kopfe getroffen zurücktaumelt. Ein dritter liegt bereits schwer verwundet mit den Geberden des höchsten Schmerzes am Boden. Zur Linken erblicken wir Artillerie und Fussvolk in wilder Flucht vor dem ungestümen Einhauen der Reiterei. Ein lebendiges, jähes Ueberreiten und Durcheinander! Seitlich lassen die starrenden Bajonette eines noch undurchbrochenen Karré's den Tapferen noch ein gutes Stück Arbeit übrig, dem die hannoversche Infanterie im Hintergrund vorläufig noch zuzuschauen scheint. In diesem Bilde entwickelt der Künstler ein bedeutendes Zeichnentalent und eine sehr lebendige Darstellungsgabe leidenschaftlicher Schlachtenscenen. Nur in der Ausführung möchten wir im Ganzen eine grössere Sauberkeit und Sparsamkeit des Auftrages um so mehr wünschen, da die Dimensionen klein und der Figuren viele sind.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

M u r i l l o.

Mit Velasquez fühlten wir uns bei männlicher Würde behaglich auf der Erde; Zurbaran riss uns in die hohen Regionen der Extase; Alonso Cano erfreute uns durch würdevolle Schönheit und Milde. Bartolomeo Estéban Murillo, von sanfterem Temperament, vereinigte in sich einigermaassen alle diese Eigenschaften und verklärte sie durch seinen frommen, poetischen Sinn, sein tiefes Gemüth und den Zauber seines unübertroffenen Colorits. Betrachten wir das harmlose Leben seiner Sevillaner Gassenjungen, das er uns auf's naivste vergegenwärtigt, so erfreuen wir uns an dieser glücklichen Genügsamkeit unter dem schönen Himmel Andalusiens. Beobachten wir das milde Walten seiner von göttlicher Liebe erfüllten Heiligen auf Erden, wie in dem Gemälde des h. Thomas von Villanueva im Museum zu Sevilla, so stimmt er unsere Seele zu frommer Theilnahme. Gelangen wir zu seinen in heiliger Gluth dem Irdischen entrückten Heiligen, wie in seinem „h. Franciscus, den gekreuzigten Heiland umfassend", so werden wir hingerissen zu der edelsten Erhebung, die jedoch den höchsten Aufschwung in seinen Darstellungen der „Conception" findet, wo die reinste Jungfrau in demuthsvoller Gottergebung, der Erde nicht mehr angehörend, selbst den Himmel zu freudigem Jubel stimmt. — Auf diese Weise finden wir in seinen Werken stets Friede und Erhebung, wie dieselben in seiner frommen Seele gewaltet. Als Spanier konnte er sich indessen nicht über einen gewissen Naturalismus erheben, und die höchste Blüthe idealer Schönheit, wie wir sie bei Raphael verehren, blieb ihm verschlossen; selbst seine schönsten, geistig so überirdischen Marien erreichen nicht einmal die Schönheit, die er in dem ihn umgebenden Leben hätte finden können. Dagegen hat wohl nie ein Künstler die bis zum Ueberschwänglichen gesteigerte Extase mit einem so reinen Adel bekleidet, wie Murillo. Und überhaupt finden wir allen seinen Schöpfungen das Siegel seiner edlen Seele aufgedrückt, wie denn auch in dem Zauber seines Helldunkels sich die Harmonie seines tiefen Gemüthes offenbart.

Murillo zeigte sich indessen nicht sogleich als den grossen Künstler, den wir nachmals in ihm bewundern. Seine frühesten Bilder sind unbedeutend und das schwere, dunkelschattige Colorit, in Nachahmung des Ribera, blieb ihm lange eigen; wir finden es noch so in seinem bewunderten Bilde der h. Familie im königl. Museum zu Madrid, das auch in der Darstellungsweise ganz aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen ist, indem wir Maria mit dem Abhaspeln des Garnes beschäftigt erblicken. Da in dieser Periode seine Umrisse etwas scharf sind und sein Colorit undurchsichtig und schwer, so nennen die Spanier diese Manier seinen kalten *(frio)* Styl; den darauf folgenden und besten, den er durch das Studium der Gemälde des Anton van Dyck in Madrid erwarb, wo bei noch strenger Zeichnung sein Colorit klar, tief und harmonisch wurde, den warmen *(calido)* Styl; endlich als er bei überhäuften Aufträgen die Zeichnung vernachlässigte, sein Farbenauftrag verblasen und sein Colorit süsslich und geschminkt wurde, den dunstigen *(vaporoso)* Styl. Indessen ist zu bemerken, dass in seinen verschiedenen Manieren die mannigfaltigsten Uebergänge und Mischungen stattfinden und dass die Bilder seiner besten Epoche am höchsten geschätzt werden, wenn sie in einem Silberton gehalten sind.

Um Murillo in seiner ganzen Herrlichkeit kennen zu lernen, muss man nach Sevilla, seiner Vaterstadt, gehen, wo in der Kathedrale, in der Kirche der Caridad, besonders aber unter den 24 Gemälden im dortigen Museum die vorzüglichsten Werke des Meisters zu finden sind. Zwar reicher an Zahl ist das königl. Museum zu Madrid mit 46 Bildern Murillos, allein es sind nur wenige von Auszeichnung dabei; bedeutender sind drei Bilder ersten Ranges in dem Museum der Akademie und das grosse Altarblatt in der National-Galerie in der Trinidad derselben Stadt. Hier alle diese Bilder näher zu beschreiben, würde zu weit führen; es möge daher genügen, einige der hervorragendsten zu erwähnen, wobei es wünschenswerth scheinen könnte, zugleich die verschiedenen Richtungen des Meisters durch Beispiele zu erläutern; um dieses jedoch auf eine befriedigende Weise thun zu können, müsste uns die Chronologie seiner Werke bekannt sein, worüber wir aber noch nicht gehörig unterrichtet sind.

Zwei trefflich gemalte Bilder vom Jahre 1655 sind die der sitzenden Bischöfe S. Leandro und S. Isidoro, in denen er die Bildnisse des Alonso de Herrera, Apuntador del Coro und Juan Lopes Talavan verewigte. Ihre weisse Kleidung ist vorzüglich schön behandelt. Die Färbung überhaupt sehr licht, die Darstellungsweise edel, naturalistisch. Sie befinden sich in der grossen Sakristei der Kathedrale zu Sevilla. In einer Kapelle derselben Kirche bewundert man eines seiner grössten Werke und von ausgezeichneter Schönheit vom Jahre 1656. Es stellt den h. Antonius von Padua dar, zu welchem die h. Jungfrau, von einem himmlischen Chor von Engelknaben umgeben, sich herablässt, ihm ihr göttliches Kind darzureichen. Der Ausdruck sehnsuchtsvoller Liebe zu dem Christkinde in dem knieenden Heiligen, die Milde der Mutter Gottes, der Pomp der ganzen Umgebung, wie er unter den Jesuiten in der Kirche eingeführt worden ist, erhöht durch ein magisches Helldunkel, weisen die-

sem Gemälde eine der ersten Stellen unter den Werken des Meisters an. — Der zartesten Empfindung voll ist in derselben Kathedrale das Altarblatt mit dem Schutzengel Gabriel, den kleinen Tobias führend. — Ein Museum von Werken des Murillo war die Kirche S. Georg der Caridad in Sevilla und noch bewahrt sie deren mehrere sehr ausgezeichnete. Sie sind alle zwischen den Jahren 1674 bis 1680 gemalt und etwas breiter, weniger sorgsam, als die zuvorerwähnten ausgeführt. Das berühmteste derselben ist: wie Moses Gott für die Gabe des Wassers in der Wüste dankt, eine ausgedehnte Composition, wo jedoch die schön gedachte Hauptfigur in der Ferne und daher sehr untergeordnet erscheint, während im Vordergrunde das den Durst stillende Volk auf das lebendigste dargestellt ist und die Aufmerksamkeit des Beschauers hauptsächlich auf sich zieht. Mit Recht ist deshalb dieses Bild nur unter dem Namen *„La sed“*, der Durst, bekannt. Die breite Ausführung ist für die Stelle in der Höhe, wo es sich befindet, wohl berechnet; das Colorit und klare Helldunkel bewundrungswürdig und weit besser als in dem Gegenstück, der Bergpredigt, von einem etwas schweren Ton und ähnlicher, genremässigen Darstellungsweise, welche übrigens im Allgemeinen den Standpunkt bezeichnet, von welchem die spanischen Maler jener Epoche, die historischen, biblischen Gegenstände aufgefasst haben. Einige kleinere Bilder daselbst, wie das der Verkündigung und die Knaben Jesus und Johannes, sind zwar liebliche Erscheinungen, streifen aber schon sehr an's Süssliche im Ausdruck und an's Verblasene in der Behandlung.

Mehrere Gemälde ersten Ranges in dem Provinzial-Museum zu Sevilla stammen aus der dortigen Capuzinerkirche und wurden zwischen den Jahren 1670 bis 1680 gefertigt. Vor der Besetzung jener Stadt durch die Franzosen unter dem Marschall Soult wurden sie nach Cadix geflüchtet und so dem Vaterlande erhalten. Dass sie jetzt im Museum eine Stelle gefunden haben, wo sie, gut beleuchtet, den Kunstfreunden unverkümmerten Genuss gewähren, verdanken wir dem patriotischen Eifer des Don Manuel Lopes Copero, Canonicus der Cathedrale, einem eben so grossen Freund der Kunst, als aufgeklärtem Ehrenmanne. Im Museum befinden sich drei ausgezeichnete Bilder der Conception, von denen das eine von colossaler Dimension, auch von sehr imposanter Wirkung ist. Die h. Jungfrau steht hier auf dem Vollmond, von vier Engelknaben in Wolken umgeben und wie fürbittend herab zur Erde blickend. G. Weinhold hat eine schöne Lithographie danach gefertigt. Ein anderes Bild der Conception, mit Figuren von Lebensgrösse, ist eins der schönsten dieses Gegenstandes und sehr reich in der Composition durch die die h. Jungfrau umschwebenden Engelknaben, von denen einer einen Palmzweig hält. Ihr Ausdruck ist überaus beseelt, das Colorit von der grössten Feinheit und Harmonie; dabei ist es vortrefflich erhalten. Dieses kann nicht von dem dritten Bilde derselben Darstellung gesagt werden, da es durch Reinigen sehr gelitten hat. Die h. Jungfrau, auf einem Drachen stehend, sieht hier schmerzlich gen Himmel, wo Gott Vater, von Engeln umgeben. — In dem Bilde der Geburt Christi hat Murillo mit vielem Glück die Nacht des Coreggio nachgeahmt und ihm vielleicht noch einen grösseren Zauber des Colorits verliehen. — Eines seiner bewunderungswürdigsten Gemälde ist aber das des h. Franziscus, welcher in göttlicher Liebesgluth den an's Kreuz geschlagenen Christus umfasst. Dieser, sich zu ihm hinneigend, hat seinen rechten Arm vom Kreuze abgelöst und legt ihn auf die Schulter des Heiligen. Es ist nicht möglich, die Empfindung beseelter darzustellen und dem Colorit mehr Feinheit und Gluth zu verleihen, als es hier geschehen; besonders aber, die schwierige Aufgabe, die in der Ausführung leicht abgeschmackt werden kann, mit mehr Würde und Adel völlig befriedigend, selbst zum Entzücken zu lösen. Hier offenbart sich auf's glänzendste das feine Gefühl und die auf Wahrheit beruhende Begeisterung, welche Murillo vor so vielen anderen hochbegabten Künstlern auszeichnet. — Von ähnlicher Richtung und gleichem Verdienst im Colorit sind ein Joseph, das Christkind in den Armen haltend, und ein h. Antonius von Padua, bei dem es auf einem Buche liegt. Sodann der h. Felix de Cantalico, welchem Maria das Jesuskind in die Arme gelegt hat. — Zuletzt erwähnen wir aus dieser einzigen Galerie von Gemälden des Murillo die Darstellung, wie der h. Tomas de Villanueva den Armen Almosen austheilt. Der Bischof, in schwarzem Kleide, ist unübertrefflich im Ausdruck edlen Mitleidens, indem er einem fast entblössten Krüppel, der vom Rücken gesehen wird, ein Goldstück hinreicht. Links zeigt eine Mutter hocherfreut ihrem Knaben das erhaltene Gold. Unter den Armen rechts ist, wie in dem Bild der h. Elisabeth, ein Knabe mit Grindkopf. Die sorgfältige Ausführung und das Helldunkel, besonders in der Architektur, sind bewunderungswürdig.

Von den vielen Gemälden Murillo's in dem königl. Museum zu Madrid verdienen folgende eine besondere Erwähnung: Sehr schön sind zwei Bilder der Conception; bei der einen halten Engelknaben die Symbole der Passion; bei der anderen und vorzüglicheren umschweben deren fünf, einen Palmzweig, Lilien und Rosen haltend, die h. Jungfrau; es ist zugleich vortrefflich erhalten. — Das Bild der h. Anna, wie sie der kleinen Maria im Lesen Unterricht giebt, gehört der schönsten Zeit des Meisters an. Reizend ist der überzeugende Ernst der Mutter, der feine Sinn leichter Auffassung bei der Tochter. Alles ist edel, wahr und schön. — Ausgezeichnet in anderer Weise sind auch die Gemälde wie die h. Jungfrau mit dem Christkind, von Engeln umgeben, dem h. Bernhard erscheint, und das, wie sie dem h. Ildefonso ein Priestergewand übergiebt. Letzteres ist jedoch nicht nur etwas schwarz und schwer in den Schatten, sondern es hat auch Maria zu sehr nur das Ansehen einer braven Bürgersfrau und der Heilige freut sich zu irdisch über das Geschenk. Dieser Realismus und auch das Schwere in der Färbung weisen diese Bilder in die frühere Zeit des Meisters. Von spielendem Farbenreiz ist dagegen das kleine Bild des Martyrthums des h. Andreas und von sprechend wahrem Ausdruck und voll Humor das Portrait des P. Cabanillas, Klostergeistlichen der Descalzos.

Das National-Museum in S. Trinidad zu Madrid hat nur ein Bild des Meisters von Auszeichnung, das *„Jubileo de la Porciuncula“* darstellend. Oben, von einer Glorie von Engelknaben umgeben, kniet die h. Jungfrau vor Christus, welcher das Kreuz hält. Unten kniet mit ausgebreiteten Armen der h. Franziscus, nach dem Heilande blickend, während Engel Rosen auf den Altar streuen. In Anordnung und dem kräftigen Ton des Helldunkels hat dieses Gemälde Aehnlichkeit mit dem des h. Antonius in Sevilla, ist ihm aber in jeder Beziehung untergeordnet.

In der Galerie der Akademie zu Madrid sind die zwei Lünetten oder halbrunden Bilder aus der Kirche S. Maria la Blanca aus der besten Zeit des Meisters, vom Jahre 1665. Sie beziehen sich auf die Gründung der Kirche S. Maria maggiore zu Rom. Das erste stellt die Vision eines römischen Patriziers dar, dem Maria im Traume erscheint; das andere dessen Besuch bei dem Papst, der den Traum auslegt und ihn auf die Gründung jener Kirche bezieht. Leider wurde eines dieser Gemälde durch das Reinigen ganz verdorben. Ein drittes vorzügliches Bild daselbst vom Jahre 1674 befand sich ehedem in der Caridad zu Sevilla und stellt die h. Elisabeth dar, welche Dürftige und Kranke pflegt, worin der Knabe mit dem Grindkopf so wahrheitsgetreu dargestellt ist, dass er schon oben so viel Bewunderung, wie Ekel erregt hat. Uebrigens zeigt sich

Murillo in diesem Bilde auch in anderer Weise als grossen Meister, indem er durch den sprechenden Ausdruck der Köpfe, den Adel der Hauptfigur, das magische Helldunkel und Colorit und, selbst bei allem Naturalismus, durch die grossartige Haltung des Ganzen den höheren Ansprüchen der Kunst völlig Genüge leistet.

(Fortsetzung folgt.)

Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck.

Ich habe im zweiten Bande meiner deutschen Kunstgeschichte mit besonderem Nachdruck das Werk eines Künstlers aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hervorgehoben, der bis dahin in der Kunstgeschichte so gut wie unbekannt war, das Altarwerk des Michael Pacher von Bruneck in St. Wolfgang am Wolfgangsee im Salzkammergut vom Jahre 1481. Es sind mir inzwischen neue Nachrichten über diesen Künstler zugekommen, und zwar aus seiner Vaterstadt durch den um Kunst und Kunstgeschichte seiner Heimath sehr verdienten Hrn. v. Vintler daselbst, dessen Kunstschätze und gastliche Zuvorkommenheit manchem Reisenden in freundlichem Gedächtniss sein werden.

Die Inschrift auf dem Hochaltar zu St. Wolfgang lautet: *Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per Magistrum Michaelem Pacher de Prauneck anno dni MCCCCLXXXI.* Dies Werk besteht nach damals üblicher Anordnung zum Theil aus Gemälden, zum Theil aus Schnitzwerk und ist ein Schrein von architektonischen Gliederungen und Verzierungen. Man hat nun trotz des deutlichen Wortlauts der Inschrift für das Werk wenigstens zwei verschiedene Meister angenommen, Schnitzarbeit und Architektur dem Michael Pacher zugewiesen und, ohne die mindeste Berechtigung und völlig kritiklos, für die Gemälde den Meister Michael Wohlgemuth eingestellt, vielleicht weil man die Vereinigung beider Kunstübungen in Einer Persönlichkeit nicht für wahrscheinlich hielt. Es ist deshalb wenigstens, gegen derartige Zweifel, von Werth, urkundliche Nachrichten über die Person des Künstlers in die Hände zu bekommen. Herr v. Vintler theilt sie mit:

„Das als die Heimath des Künstlers angezeigte „Prauneck" der Inschrift am Altare zu St. Wolfgang ist unstreitig die kleine tyrolische Stadt Bruneck, in allen ältern Urkunden und im Munde des Volks Braunekh auch Braunoggen genannt. Nachforschungen im städtischen Archive haben aus der Zeit der genannten Inschrift folgende urkundliche Angaben uns gebracht:

Die Schenkungs- oder Stiftungs-Urkunde eines Friedrich Pacher, Bürger von Prawnegk vom Jahre 1493, woraus wir die Anwesenheit des Familiennamens in Bruneck ersehen. — In einer andern Stiftungs-Urkunde eines „Jörge Im pamgarten" vom Jahre 1467 heisst es am Ende: „„vnd des sind gezewgen die erben (ehrbaren) Friz Görlo der zeit bürgermeister zu Brawnekh vnd meister michel der maler vnd Christian Kranegker, beide purger zu Brawnekh.""

Inzwischen würden diese Belege einen vollgültigen, historischen Werth nicht haben ohne eine andere Urkunde, die sich im städtischen Archiv zu Botzen vorgefunden hat, und die wörtlich also lautet:

„„Wir die hernach geschriben Mit Namen Ludwig Ganll Asan Jaslar Symon mesu Symon Abraham stoffl am Kawl Jeronimus puchler lorenz am Haimgarten die alle Sesshaft zu Griess Ingagenwrtigkchait der fürsichtign vnd weisen Chunraditn lerhueber dieczeit Burgermaister ze Boczn vnd maister Thoman Hafner Burger daselbs hab wir ain abred vnd tading getroffen Mit dem Erbern vnd weisu Maister Micheln pacher Maler von Brawnegk von wegen eines werchs ainer Tauel In vnser lieben frawn pfarrkirchn ze Gries die da gemacht sol werdn Nuczperlich, werperlich vnd gancz vuankehlich Im verdingt vmb ain Sum gelts vierthalb hunderl Markch perner guter Meraner müncz. Item wann das werch volbracht vnd an die stat gemacht wirdt, als obn bestimbt ist, vnd ob sach wär vnd es sich begab das die obgenantn von Gries vnd Maister Michl ettwas schrittig wurdn vnd es mit einander vber ains nicht mochte werdn So sol yettweder tail zwen pidermann Nemen die sich dann auf solch arbait versten vnd des fünften vberein werdn, vnd dieselbn versuchen sulln wes sy schrittig warn Sy des mit güligkchait entscheidn vnd was dann dieselbn erkennen dabei es hinfür an alle waitre waigrung besten vnd beleibn sol. Item Mer ist beredt wordn das der maister das werch In vier Iaren machn beraitn vnd aufsetzn sol vngeuarlich. Item Mer ist beredt wann der Maister das werch aufseczt vnd vergult solln Im die von Gries die speiss luen als ain solchn man zugehört. Mer ist beredt vnd betadingt werdn das die kirchprobst von Griess Maister Michln gebn sulln Auf nächstkünfftig Mitteuasten funffzig markch vnd darnach alle Iar auf Mitteuasten zway vnd dreyssig markch biss auf volle werung der obgenanten Sum yedes zyt zu beczalln als geschidn vnd gesprochn gelt an alle schadn. Item von Erst Vedtn Im Sarch vier geschniten prustbild sannd Blasy Sannd Lienhart Sannd Johanns gottstauffer vnd Sannd Vigili vnd an die flügl des zarchs Inwendig geschnitne pild Sannd Wülfgang vnd Sannd Jörg vnd ausn an der flugl Sannd Barbara vnd Sannd Catharina Item obn In der tauel vnnser liebn frawn krönung In aller der maass als In vnnser liebn frawn pfarrkirche In der Tauel ze Boczen stet, vnd an seitn Sannd Michl vnd Sannd Erasm Item Inwendig In die flug geschniter pild als vnser liebn frawn geburdt als zu weinachten vnd die heilig drey kunign In die andere flug vnnser frawn gruss vnd vnnser Frawn schidung Item Ausn an die ain flug den olperg vnd die gaislung vnnsers liebn Hrn vnd an die ander seitn das Crucifix vnd die Vrstend vnnsers Hrn gemalt Item Inwendig der Tauel die Rückwandt hinten pannyr gelt (wahrscheinlich gepresst) Item die Rückwandt In Flögn mit plaber Farb Item an orten der Tauel an ainer seitn sannd Sewastian vnd sannd Florian Item obn Im Tabernackl ain Crucifix mit vnnser frawn vnd sannd Johanns vnd ze obrist In dem Tabernackl ob dem Crucifix ain maria pild mit dem Kind Item was von Eisenwerch der meister bedarff zu dem werch sulln die kirchpropst beczaln Un solchm werch so Im verdingt ist zu machn ist Im zu Arr gegebn zehen Rheinisch gulden vnd zu ainer Merern sicherhait So hab ich benanter Michl pacher maler fleissigklichn gebetn den fürsichtign vnd weisen conrad Lerhueber dieczeit Burgermaister zo Boczen das der sein aign petschafft hinfür gedruckht hat doch Im vnd sein erbn an schadn Beschehn ze Boczen An Montag nach Vrbany anno dni 1481.""

Von diesem, wie man sieht, sehr umfangreichen Werke sind die Haupttheile, nämlich der Mittelschrein mit seinen Innen- und Aussenbildern, erhalten und in der Kirche zu Gries bei Meran zu sehen. Das im Vertrag erwähnte Werk in der Stadtkirche zu Botzen ist aber nicht mehr an seiner Stelle."

Ueber etwaige andre Werke von Pacher gibt Hr. v. Vintler folgende Nachrichten:

„Die am Stöckl zu Welsberg auf dem Platze befindlichen Freskogemälde, leider durch Restauration des Mauerwerks sehr beschädigt, möchten wohl von Pacher herrühren; desgleichen eine Maria mit dem Kind auf der Aussenseite des s. g. Hannes-Müller-Hauses in Bruneck, das im 15. Jahrhundert als „Widum für die Gsellpriester" von St. Lorenzen diente; nunfreilich ganz übertüncht. Im Ursulinerkloster zu Bruneck sind zwei Tafeln von Bildschnitzerei, die Kreuzabnahme und ein s. g. Vesperbild, die gleichfalls dem Mich. Pacher zuzuschreiben sein dürften."

Nachschrift. Eben indem ich obige Nachrichten nieder-

schreibe, wird mir mitgetheilt, dass sich hier in München ein interessantes altdeutsches Schnitzwerk im Privatbesitz des Herrn Inspectors Ainmüller befinde, was mich zu einem Besuch bei demselben veranlasst. Manchmal scheint das Glück sich ein Vergnügen daraus zu machen, Mitarbeiter bei kunsthistorischen Forschungen zu sein. Kurz, ich glaube, Herr Inspector Ainmüller ist im Besitz des oben erwähnten, verloren gegangenen Altars aus der Botzner Stadtpfarrkirche. Das Altarwerk, das ich bei ihm sah, ist sinnreich, anmuthig und in einzelnen Theilen sehr schön, nicht so frei und grossartig wie der St. Wolfgangaltar, aber doch unverkennbar desselben Geistes, nur etwas früher, d. h. etwas weniger durchgebildet in Formen und Motiven und — kommt aus Botzen! Der Mittelraum des Schreins wird von einer Geburt Christi, oder vielmehr einer Anbetung des Fleisch gewordnen Wortes in ganz runden Figuren eingenommen. Zu beiden Seiten des am Boden liegenden Kindes knieen Maria und Joseph, hinter ihm eine Reihe Engel, ein zweiter Engelchor schwebt über ihm. Durch die Fenster der Hütte, in welcher die Scene vor sich geht, sehen zu beiden Seiten Hirten, während man durch die drei Fenster des Mittelgrundes den Zug der heiligen drei Könige erblickt, welche nahen, um als die Höchstgestellten der Erde mit den Niedrigsten an der allgemeinen Verehrung Theil zu nehmen. Auf den Seitenflügeln sind in Relief abgebildet Sta Julita und St. Quiricus als Knabe, sodann St. Anna zwischen dem Knaben Jesus und dem Mädchen Maria. Im Sarg des Schreins ist eine Grablegung in runden Figuren und zwei Bischöfe Halbfiguren in Relief. — Geschlossen zeigt der Schrein auf den Hauptflügeln Sta Katharina und St. Christina gemalt, auf den Sargflügeln St. Johannes den Täufer und Onufrius, ganz behaart, mit einem Kreuz in der Hand. Die Uebereinstimmung mit dem St. Wolfgangaltar tritt an den Malereien noch entschiedener als an dem Schnitzwerk hervor, das übrigens eine seltne Feinheit und Vollendung auszeichnet. Die Architektur ist reiches, verschlungenes Laubwerk. Es wird zunächst zu ermitteln sein, ob die Maasse dieses Altarwerks mit denen in Gries übereinstimmen, um die Wahrscheinlichkeit, dass wir das verloren geachtete Botzner Werk hier haben, zur Gewissheit zu erheben.

München, im März 1853. **Ernst Förster.**

Farbige Lithographieen.

Bekanntlich gehören die Blätter, welche uns die vorzüglichsten Gemälde der Privatgalerie des Königs Ludwig von Bayern in Lithographieen vorführen, zu dem Gelungensten, was die Kunst der Steinzeichnung bis auf den heutigen Tag hervorgebracht hat; ja es scheint, als wenn die thätige Verlagshandlung von Piloty und Loehle in München bemüht ist, in jedem neu erscheinenden Blatte die Kunst des lithographischen Bilddrucks entweder auf eine neue, oder auf eine höhere Stufe zu versetzen. Dass dieses Streben durch den schönsten Erfolg gekrönt wird, hat sie vor Allem der Meisterhand des Lithographen Wölffle zu verdanken, wovon die neusten Blätter „der Gast im Kloster“ nach Eugen Hess, „die Christmette im Zillerthale“ nach Artaria, „die Flucht nach Aegypten“ nach Marko in Wien, und mehr noch als diese die in Ton oder Halbfarbendruck erschienenen Blätter „der hohe Goehl bei Berchtesgaden“ nach Carl Rottmann, „die Mondnacht in einer Meeresbucht“ nach Knut Baade, und das neuste „die nächtliche Marktscene in Holland“ nach Schendel das glänzenste Zeugniss ablegen. Doch beschränkt sich Wölffle's Thätigkeit nicht auf diese Sammlung, er ist vielmehr, wie wir sehen, auch für die Herausgabe des König-Ludwigs-Albums beschäftigt, unter dessen lithographirten Blättern wir die seinigen jedenfalls für die vollendetsten halten; als solche nennen wir nur die „Scene bei Vitry le français“ nach Peter Hess, „das Wanderleben in Spanien“ nach Artaria und „die Alpenschafe“ nach Eberle.

Wie wirksam der Halbfarben- und Tondruck bei der Wiedergabe solcher Lichteffecte angewandt wird, welche die natürliche oder auch künstliche Beleuchtung eines sich verdunkelnden oder bereits verdunkelten Raumes hervorbringt, sehen wir auf's Klarste aus den vorhin genannten drei Blättern, von denen das erste uns im Vordergrunde die klare, grüne Fläche des kleinen, aber wild romantischen Hintersees bei Berchtesgaden zeigt. Einzelne dunkle Felsstücke begränzen ihn nach vorn. Hinter dem See bildet eine grossentheils bewachsene Bergreihe von mässiger Höhe den in dunklem Schatten liegenden Mittelgrund. Darüber erhebt sich in ebenso prachtvoller als naturwahrer Beleuchtung der für den Beschauer bereits untergegangenen Sonne, der hohe Goehl mit seinem ihm angehörenden, etwas niedrigeren Bergrücken zur Rechten. Das erste Viertel des Mondes steht im dunklen Blau des Himmels und zeigt seinen Reflex in einigen, leider etwas zu hart gerathenen, lichten Linien auf der Wasserfläche des Vordergrundes. Trefflich spiegelt sich bis tief in den See hinab der dunkle Mittelgrund und der hier vor ihm liegende glühende Hintergrund; letzterer natürlich in milden, gemässigten, ersterer in volleren, tieferen Farbentönen. Nur zwei Vögel bilden die Staffage des Bildes, das durch seine Stimmung einen ebenso erhabenen, als wohlthuenden Eindruck macht. Dass diese in dem Beschauer hervorgerufene Stimmung dieselbe ist, mit welcher des Malers Auge sein Stück Landschaft erfasste und wiedergab, ist vor allen Dingen eine Folge der naturwahren Farbentöne des Blattes; denn man denke sich diese hinweg, und man wird keine Spur von dem wiederfinden, was Rottmann durch die Darstellung eines erglühenden Alpenhauptes, das sich im klaren Gewässer eines Gebirgssees abspiegelt, bezweckt hat.

Eintöniger und viel schauerlicher, aber doch belebter, ist das zweite der genannten Blätter „Mondnacht in einer Meeresbucht“ nach Knut Baade, dem Norweger, in München, der bekanntlich die Mehrzahl seiner Motive den felsigen Küsten seines Vaterlands entlehnt, die er in Mondbeleuchtung mit einem neuerdings bei ihm beliebten tief bräunlichen Grundton zu geben pflegt. Hier sehen wir im Vordergrunde rechts eine mächtige, steil und schroff in die See hinausragende Felsenkuppe, auf deren äusserster Spitze einsam ein Krieger mit der Lanze in der Hand steht. Daneben als einzige Spur des Pflanzenlebens ein winziges Bäumchen. Die linke Seite erfüllen die unruhigen, mondbeleuchteten Wogen, nur halb durchschnitten von einem schmalen, dunklen Landstreifen. Wirkungsvoll, wie die einfache Composition des Bildes, ist vor allem die Formation des Gewölks, durch das an einer lichten Stelle der Vollmond scheint. Ebenso trefflich gelungen ist der über das Ganze verbreitete graue Grundton, dem ein leiser Schimmer von bläulichem Grün beigemischt ist; eine Eintönigkeit, in der sich doch eine reiche Verschiedenheit und harmonische Abstufung von Tönen zu erkennen gibt.

In dem erst kürzlich erschienenen Blatte „nächtliche Marktscene in Holland“ nach P. van Schendel in Amsterdam, gibt sich des Malers bekannte Virtuosität in Darstellung derartiger, von Mond und Lampen beleuchteter Scenen vollkommen kund, aber Alles geht eben auch nur auf den Effect hinaus, den die Zusammenstellung dieses Doppellichtes hervorbringt; denn es fehlt den Gruppen am rechten Leben und den einzelnen Gestalten an Ausdruck und Charakteristik. Den Vordergrund nehmen drei Gruppen ein, bei denen es sich um Fisch- oder Gemüseverkauf handelt. Zwei derselben sind durch ein weissliches

Laternenlicht erhellt. Hinter ihnen erhebt sich rechts auf hohem Postamente die Statue eines Kriegshelden; weiter links im Mittelgrunde mehrere von Lampen erleuchtete Buden und ein stattliches Haus, an dessen oberer Ecke rechts der Mond sein blasses Licht auf streifiges Gewölk wirft. Rechts fällt der Blick auf die in der Ferne den Markt begränzende Häuserreihe. Der sehr dunkel bräunliche Grundton des Ganzen, der sich natürlich, je tiefer in das Mondlicht des Hintergrundes, immer mehr abschwächt, macht durch seine Verbindung mit dem gelblich weissen Lampenlicht des Vorder- und Mittelgrundes, sowie mit dem bläulich weissen Mondlichte eine harmonische Wirkung.

H. A. Müller.

Zeitung.

Ɛ **Berlin.** In No. 39 S. 329 des vorigen Jahrgangs haben wir die Statuten mitgetheilt, welche eine dazu erwählte Commission für den „Berliner Lokal-Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche" entworfen hatte. Am 23. März war nun eine General-Versammlung sämmtlicher Mitglieder beisammen, der diese Statuten zur Berathung vorgelegt wurden. Die Besprechung führte zu einer, zum grössten Theile einhelligen, anderntheils mit entschiedener Majorität sich aussprechenden Annahme der aufgestellten, einfachen Bestimmungen. Es wurde alsdann zur Wahl eines Vorstandes geschritten, welcher nach dem §. 7 aus einem Vorsitzenden, einem Schatzmeister und 7 anderen Ausschussmitgliedern bestehen soll, unter welchen mindestens ein Geistlicher und mindestens drei Künstler sich befinden müssen. Zum Vorsitzenden wurde der Geheimerath Dr. Karl Schnaase, zum Schatzmeister der Geheimerath Knoblauch erwählt. Den übrigen Vorstand bilden die Herren: Ober-Consistorialrath Dr. Nitzsch, die Professoren Daege, Drake und Strack (der Zufall hat also gewollt, dass diese drei Künstler zugleich die drei Künste: Malerei, Bildhauerei und Architektur vertreten), Legationsrath Abeken, Direktor von Ledebur und Dr. Eggers. Letzterer wurde nach §. 8 vom Vorstande zum Schriftführer erwählt. Somit ist nun der Berliner Lokal-Verein als constituirt zu betrachten. Die Zahl seiner Mitglieder beläuft sich bereits auf gegen 90. Die Bildung anderer Lokal-Vereine in den Provinzen steht in Aussicht. Möchten wir bald von einem erfolgreichen Fortgang dieser wichtigen Angelegenheit zu melden haben! —

Unter den Gemälden, welche von Berlin aus zur Ausstellung nach Dublin gehen werden, befindet sich auch ein grösseres biblisch-historisches Bild von Phöbus Levin, welches schon in der letzten Hälfte der vorjährigen Ausstellung erschien, und obwohl wir im Laufe unserer Betrachtung nicht wieder auf die schon abgehandelten biblischen Stoffe zurückkamen, doch unserer Aufmerksamkeit keineswegs entging. Es stellt jenes zweite Gastmahl dar, zu welchem die Königin Esther den König Ahasveros und dessen Günstling Haman geladen hatte, um dem Ersteren zu klagen, dass sie und ihr Volk in seinem Reiche ihren Feinden verkauft wären, um das vernichtende Wort zu sprechen: „Der Feind und Widersacher ist dieser böse Haman." Dies ist allerdings der wichtigste und wirksamste dramatische Moment in der Geschichte der Esther, wie sie uns die Bibel mittheilt. Bei einiger Sicherheit in den alttestamentarischen Büchern kann man auch keinen Augenblick über die Personen und den Inhalt der Handlung in Zweifel sein, obschon Letztere für die malerische Darstellung die Schwierigkeit darbietet, dass ihr ganzes Gewicht im Innern liegt, ihre ganze Bedeutung in der verschieden aufgeregten Seelenbewegung der Personen ruht. In einem Prachtgemache, welches nach dem Hintergrund zu mit einem Blick in einen Säulenhof abschliesst, sitzen der König und der auf der Höhe der Gunst schon schwindelig gewordene Haman beim Mahle. Esther steht jenseits des Tisches zwischen Beiden und hat so eben mit bezeichnender Geberde jene anklagenden Worte ausgerufen. Haman wird von einer Bewegung des Schreckens auf seinen Sessel zurückgeworfen, der König schaut ihn mit vorgebogener Haltung und durchbohrendem Blicke an: eine flüchtende und eine verfolgende Seele, und zwischen Beiden die zornige, prächtig schöne und muthige Königin. Das Bild ist energisch und gesund in der Färbung. Die malerische Composition ist voll Einheit und Harmonie und in der Gesammtwirkung spricht sich eine tüchtige malerische Kraft aus. Es ist Luft in dem Bilde, und der Maler hat das Bewusstsein davon sehr geschickt an zwei im Hintergrund abgehenden Dienerinnen zu schärfen verstanden. Wir zweifeln nicht, dass das Bild, sich eines günstigen Erfolges zu erfreuen haben wird.

Wie wir hören, hat S. Majestät der König befohlen, dass auch das Bild von Carl Begas: „der Verrath des Herrn," welches wir ebenfalls auf der letzten Ausstellung sahen, nach Dublin zur Ausstellung gesandt werde.

Aus der Provinz Sachsen, im März. Dem Vernehmen hat Se. Majestät der König eines der ältesten und schönsten Denkmäler kirchlicher Baukunst, durch seine Lage und seine Schönheit, die es auch noch in seinen grossartigen Räumen zeigt, allgemein bekannt, die St. Peterskirche auf dem hohen Petersberge bei Halle wiederherzustellen beschlossen und die erforderlichen Mittel dazu bereits angewiesen. Es soll vorläufig der hohe Chor und das Mittelschiff, offenbar der schönste und am besten erhaltene Theil der Ruine, ausgebaut und dem Gottesdienste wiedergegeben werden. Auch in diesem beschränkten Maassstabe erfordert die Restauration des ursprünglich sehr grossen Gebäudes bedeutende Kosten, die beiläufig auf circa 50,000 Thlr. abgeschätzt sein sollen. Der Bau soll sobald als möglich beginnen und in zwei Jahren vollendet werden. Das Kloster wurde 1124 vom Grafen Dedo von Wettin gegründet, die Kirche (neben einer kleineren viel älteren Pfarrkirche) um das Jahr 1130 begonnen und 1150 eingeweiht. Im Jahre 1565 brannte sie ab und liegt seitdem in Ruinen, die noch vielen Besuchern des Petersberges in ihren einfachen, schönen Umrissen vor Augen stehen werden. Es ist bekannt, dass die alte Kirche auch durch ihre historischen Denkmäler als Grabstätte der Ahnherren der sächsischen Fürstenhäuser vielen Allerhöchsten und höchsten Herrschaften und allen Geschichtskundigen sehr interessant ist. (M. C.)

≃ **München.** Carl Piloty, ein junger Künstler, Schüler unseres unvergesslichen Prof. Schorn, malt im Auftrage des Königs Max II. ein kolossales Bild: „Herzog Maximilian I. von Bayern wird zum Oberhaupte der Liga erwählt." Umgeben von Bischöfen, und ihnen die Hände reichend, befindet sich der Herzog auf erhöhter Bühne. Links vorne sitzen und stehen malerisch angeordnet Gesandte und Schreiber, ihre Aufmerksamkeit auf den Herzog und die Handlung richtend, die ihnen gegenüber vorgeht, nämlich die Einweihung der Fahne mit der Himmelskönigin durch einen Bischof im Ornate vor einem Altare. Dadurch erhebt sich diese Composition weit über ähnliche dergleichen Versammlungen, wo man selten sieht, um was es sich handelt. Hier erkennt man deutlich den Zweck und die Folgen dieser Handlung. Was die Ausführung betrifft, so steht es dem besten, was in unserer Zeit geleistet wird, nicht nach; es ist mit Sicherheit und Geschmack gezeichnet, kräftig und breit gemalt.

Einen andern königl. Auftrag erhielt Prof. Folz, „Heinrich der Löwe dem Kaiser Friedrich Heerfolge versagend"; Eine trotzige, finstere Gestalt, dieser Herzog. Er ist umgeben von seinen Anhängern, die sich, der Demüthigung des Kaisers freuend, ihn in seinem Hochmuth bestärken. Der Kaiser, sich selbst und seine Würde vergessend, nur des Reiches Wohl im Auge, lässt sich herab, da alle Vorstellungen fruchtlos blieben, mit gebeugtem Knie seine Hilfe anzuflehen. Einem niederstreichenden Adler gleich stürzt er vor dem Trotzigen hin, Schrecken und Zorn ergreift die Umstehenden (unter denen Otto von Wittelsbach) und seine Gemahlin eilt herbei, ihn dieser entehrenden Lage zu entreissen. Die Gestalten sind durchaus edel, zum Theil anmuthig. Die Malerei einfach, der Composition angemessen; Licht und Farbe gut vertheilt.

Dieses, sowie das vorerwähnte Bild hat ungefähr 18 Fuss Länge und 14 Fuss Höhe.

Auch in andern Werkstätten kann man sehen, dass Eifer für die Kunst und deren Unterstützung nicht aufgehört haben: Berdelle hat ein Bild fertig: „Christus vor Pilatus geschleppt," von ergreifendem Eindruck. — Halbig hat fortwährend Aufträge für König Ludwig, bedeutende Männer für die Ruhmeshalle zu fertigen. Auch die Arbeiten für die Propyläen in Schwanthalers Werkstätte nehmen ihren Fortgang.

Nächste Woche wird ein neues Künstlerlokal[1]) eröffnet. Die Gesellschaft bei Stabenvoll und die der älteren Künstler im englischen Kaffeehause vereinigen sich zu einem neuen Künstlervereine, der Saal wird auf's prachtvollste in altdeutschem Geschmacke eingerichtet; und zwar beim Schaffroth in der Dinersgasse.

W. Amsterdam, im März. In Betreff des auf dem s. g. Buitenhof im Haag zu errichtenden Standbildes für den verstorbenen König Wilhelm II. vernimmt man das Folgende: Die Subscriptionsbeiträge, so sagt man, waren nicht derartig, dass man an die Errichtung eines Reiterbildes denken konnte. Dem Bildhauer Georges zu Utrecht soll es jedoch geglückt sein, den Fürsten in einer Weise darzustellen, welche durchaus die edlen und ritterlichen Formen vergegenwärtigt, wodurch er bei so Vielen Sympathie zu erwecken wusste. Der König ist mit seinem bekannten Waffenrock bekleidet, ein Reitermantel hängt vom Rücken nieder, das Haupt ist entblösst, die Linke ruht auf dem Degen, die Rechte streckt sich grüssend aus. Das Standbild ist bereits — o Schande für Holland, o trauriger Beweis für den Eifer in Beförderung der nationalen Betriebsamkeit von Seiten der Kommission für die Monumentserrichtung! — zu Paris gegossen in der Fabrik des Herrn Simonet; es soll auf ein bereits vollendetes, steinernes Piedestal, mit Waffentrophäen prangend, aufgestellt werden. Ferner werden 4 allegorische Figuren das Monument verzieren; es sind Frauenfiguren als Genien dargestellt, welche Attribute tragen: des Königthums, der Gesetzgebung, der Wohlthätigkeit und der Beschirmung von Künsten und Wissenschaften. Die Modelle der 2 ersten Figuren sind bereits fertig und nach Paris gesendet, um gleichfalls in der Fabrik des Hrn. Simonet gegossen zu werden. Die Figur, das Königthum vorstellend, trägt auf einem Kissen Krone und Scepter. Die Gesetzgebung wird durch eine Figur dargestellt, eine Tafel haltend, worauf sie etwas niederschreibt. Die Wohlthätigkeit und die Beschirmung der bildenden Künste und Wissenschaften befinden sich noch im Atelier des Hrn. Georges; die erstere hält ein Horn des Ueberflusses in der Hand, woraus sie Gaben darreicht; die zweite hält eine kleine Pallasfigur, welche sie mit einem Lorberkranz krönt. Die Fundamente für das Standbild sind bereits vor einiger Zeit auf dem Buitenhof vor dem Statthalterthor gelegt worden.

Dagegen wird das Monument für Laurenz Koster, wie man vernimmt, im Haag in der Metallgiesserei der Hrn. L. J. Enthoven & Co. gegossen werden; verschiedene Kostenangaben, um welche verschiedene ausländische Metallgiessereien, unter andern die zu München ersucht worden, hatten den Beweis geliefert, dass der Preis, wofür man mit der Haager Giesserei kontrahirt, nicht höher ist, als die mindeste Anerbietung des Auslandes.

Rom, 6. März. Der Legationsrath A. Kestner, bis 1848 hannoverscher Gesandter in Rom, ist gestern Abend gestorben, nachdem ein leichtes Unwohlsein nur wenige Stunden vor seinem Dahinscheiden durch einen Lungenschlag eine tödtliche Wendung genommen hatte. Die von ihm zusammengebrachte bedeutende Privatsammlung von Kunstschätzen (Gemälde der italienischen Schule, Handzeichnungen, Münzen, Bronzen, Terracotten, Vasen etc.) wird dem Vaterlande, und zwar zur öffentlichen Benutzung, erhalten bleiben. (B. N.)

London. Einen ähnlichen mechanischen Rivalen, wie die Malerei in der Photographie, hat jetzt die Skulptur in zwei patentirten Maschinen der Herren Searby & Jordan zu erwarten. Die durch einen s. g. Pantagraphen dirigirte Maschine des Hrn. S. bringt den auf einer beweglichen Unterlage ruhenden Holzblock oder Stein nach allen Richtungen unter den Meissel, welcher von einer Dampfmaschine nach J.'s Erfindung die nöthige Kraft und Elastizität erhält, um dem Block oder Stein die durch den Pantagraphen vorgezeichnete, künstlerische Form zu geben. Der Pantograph seinerseits zeichnet ebenfalls mechanisch und zwar nach den Modellen, mit denen er in Verbindung gesetzt wird. Bereits ist eine Aktiengesellschaft, an deren Spitze Capitän A. Douglas steht, zusammengetreten, um diese patentirte Erfindung auszubeuten. Auch werden bereits viele künstliche Gegenstände von der Maschine verfertigt, wie: Holz- und Stein-Ornamente für bauliche Zwecke, besonders für Kirchen, gothische Möbel und anderes Schnitzwerk in Elfenbein, Holz, Metall u. s. w., Matrizen für Schriftgiesser und Formschneider. Auch sind die Maschinen im Stande, Büsten und andere Skulpturwerke genau nach den Modellen des Künstlers zu liefern. (Mag. f. d. Lit. d. A.)

[1]) Nämlich für geselligen Verkehr; warum giebt es doch keinen guten deutschen Namen dafür oder warum verpönt die Schriftsprache die gebräuchlichen? Anm. d. Verf.

Nehmen Sie doch das gute Wort Gelag, welches in Norddeutschland auch auf das Local übertragen wird, also: Künstlergelag. D. Red.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über die Wirksamkeit und Verwaltung des **Kurhessischen** Kunstvereins während der Jahre 1850 bis 1852.

Mannichfache Verhältnisse haben leider nicht günstig auf die Ausdehnung des Vereins, bemessen nach der Zahl der Actien, eingewirkt, indem die letzteren, im Jahre 1850 noch 750, im Jahre 1852 bis auf 670 sich vermindert haben, ein Ergebniss, dass indess nicht sowohl in dem Ausscheiden einer gleichen Anzahl von Aktionären, als vielmehr und hauptsächlich in dem Ableben und Austreten einiger Wenigen, die im Besitze einer grösseren Menge von Actien sich befanden, seinen Grund hat, womit die Beruhigung gegeben ist, dass die Theilnahme an den Interessen des Vereins kaum eine verminderte genannt werden darf.

Das Verhältniss des Vereins zu dem mit Kassel verbundenen Vereinscyklus der westlich der Elbe gelegenen Städte Hannover, Halberstadt, Magdeburg, Halle, Braunschweig und Gotha ist ein innigeres geworden, namentlich in Folge der in Leipzig, Braunschweig und zweimal in Berlin abgehaltenen, durch ein Komitémitglied beschickten Konferenzen, wie auch in denselben nähere Verbindungen mit anderen deutschen Kunstvereinen, vorzugsweise denen des Cyklus östlich der Elbe angebahnt, gegenseitige Mittheilungen der Vereinsnachrichten, Kataloge u. s. w. vereinbart sind, und der Actienaustausch eine grössere Ausdehnung gewonnen hat.

Im vergangenen Jahre hat dieser Austausch dem Kurhessischen Vereine den Vortheil gebracht, dass ihm durch eine der Gothaer Tauschactien ein Oelgemälde von Steinicke in Leer als Gewinn zugefallen, welches zur diesjährigen Verloosung gebracht worden ist.

Der nächste regelmässige Ausstellungsturnus des westlichen Cyklus ist für das Jahr 1854 bestimmt worden, während für 1853 die Vereine zu Hannover, Halberstadt, Leipzig, Gotha sich mit Kassel zu Veranstaltung gemeinschaftlicher Ausstellungen geeinigt haben. Dahier wird die Ausstellung von 1853 am

25. August,

die des Jahres 1854 am 10. September eröffnet werden.

Bezüglich des Jahres 1852 schliessen wir mit der Notiz, dass an

Actiengelder	2010	Thlr.	
an Ertag der Ausstellungen eingegangen . . .	310	„	
Oelbilder im Werthe von	645	„	20 Sgr.
angekauft, und für			
Nebengewinne	831	„	7½ „

ausgegeben sind.

Rechnungs-Abschlüsse:

A. Von 1849.	Die Einnahme betrug	2899 Thlr.	— Sgr.	3 Pf.
	Die Ausgabe „	2893 „	23 „	— „
	Mithin blieb Bestand	5 Thlr.	7 Sgr.	3 Pf.
B. Von 1850.	Die Einnahme betrug	2347 Thlr.	27 Sgr.	3 Pf.
	Die Ausgabe „	2370 „	— „	— „
	Mithin blieb Ueberzahlung	22 Thlr.	3 Sgr.	4 Pf.
C. Von 1851.	Die Einnahme betrug	2561 Thlr.	28 Sgr.	3 Pf.
	Die Ausgabe „	2560 „	17 „	3 „
	Mithin bleibt Bestand	1 Thlr.	11 Sgr.	— „

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 16. Sonnabend, den 16. April. 1853.

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

G. Laves. — Frederich. — B. Wittkamp. — A. Schmitz. — L. Tiersch. — W. Volkhart.

Von G. Laves aus Hannover in Rom waren zwei historische Bilder eingegangen, von denen das eine: Verwüstung und Raub der Vandalen bei Ostia und Einschiffung nach Afrika im Jahre 455, den Schrecken barbarischer Plünderungsscenen wahr und ergreifend schildert. Eine rohe, gebräunte Kriegergestalt hält mit der nervigen Rechten eine zarte, blonde Jungfrau am Arme, die halbbekleidet und in knieender Stellung mit zögernder Bewegung des Oberkörpers dem hastigen Schritte ihres wilden Räubers widerstrebt, während auf der anderen Seite die Mutter, eine üppige, dunkle Weibergestalt, ihren sterbenden Knaben im Arme hält und mit dem anderen dem Räuber ihrer Tochter einen ohnmächtigen Widerstand entgegensetzt. Im Hintergrunde erblickt man die rauchenden Trümmer eines zerstörten Tempels, umgestürzte Säulen und Statuen, während der Raum ganz zur Rechten die Leiber Erschlagener und die Einschiffungsscene der erbeuteten Gefangenen ausfüllt. In der Ferne endlich die Küste mit den brennenden Mauern und Thürmen der Stadt. Wenngleich bei diesem Bilde der historische Inhalt im Ganzen eine untergeordnete Stellung einnimmt, so wendet sich demselben doch unser Interesse wegen seines allgemein künstlerischen Werthes zu, da wir einen bedeutenden Fortschritt gegen des Künstlers frühere Leistungen darin wahrnehmen. Es ist ihm gelungen, der Darstellung im Vordergrunde durch Geschlossenheit und Abrundung der Handlung eine dramatische Wirkung zu verleihen, die von Schönheitssinn und Kompositionstalent zeugt. Beides spricht sich am Gelungensten in der stylvollen Durchführung der knieenden Jungfrau aus, deren Körperbewegung und Drapirung ein edles und feingefühltes Motiv enthalten. Eine bis dahin von diesem Künstler unerreichte Wärme und Tiefe des Colorits, worin wir den fördernden Einfluss des italienischen Aufenthalts erkennen, sind weiter anerkennenswerthe Eigenschaften dieses Bildes. Dagegen hätten wir eine grössere Freiheit in den Charakterköpfen gewünscht, da man sowohl in dem Kopfe der Mittelfigur, wie in dem dunklen Weibeskopfe eine gewisse Befangenheit dem Modelle gegenüber wahrnimmt, die der Künstler weder durch das grinsende Spiel der Lippen bei jenem, noch durch das stiere Entsetzen im Auge der Letzteren ganz zu bewältigen vermocht hat. Den Hintergründen fehlt es da und dort an richtiger Abtönung und Luft. So ist z. B. die Scene, wo ein Greis gebunden zu den Schiffen geschleppt wird, uns näher gerückt, als der uns näher befindliche Körper des Erschlagenen im Mittelgrunde, und wünschten wir besonders die braune Farbe der Tempelruinen durch einen Luftton gemildert. — In seinem zweiten Bilde: Herzogs Georg von Kalenberg Uebergang über die Weser bei hessisch Oldendorf am Morgen vor der Schlacht bei Rinteln, hat Laves einen kühnen Ueberfall aus den Zeiten des dreissigjährigen Krieges verewigt, der ein speciell vaterländisches Interesse darbietet, weil er die Räumung Niedersachsens von den Kaiserlichen unmittelbar zur Folge hatte. Der Künstler hat den Moment zur Darstellung gewählt, wo der Herzog, geleitet von einem weg- und stegkundigen Bauern, in den Fluss reitet, um auf einer Fuhrt das andere Ufer zu gewinnen. Ihm nach ein Tross Reissiger zu Fuss und zu Pferde, deren Gestalten auf dem zum Flusse hinabführenden Waldpfade sich in der Tiefe des Bildes mit dem Waldesdunkel und Morgendufte vermählen. Rechts bleibt der Blick auf den Fluss, die Landschaft und den Morgenhimmel frei. Das Bild ist gut und lebendig gedacht. Indess finden wir darin mehr geschichtliche Darstellung als historische Komposition. Eine naturwahre Schilderung in der Art, wie sie z. B. in der Person des voranschreitenden Bauern dem Künstler in beredter Weise gelungen ist, war gewiss mit einer stylistischen Auffassung vereinbar; weniger einige andere Motive, wie z. B. das Bestreben des Fussvolks, hinter der Reiterei aufzusitzen, das wegen seiner unästhetischen Seite mehr in den Hintergrund hätte treten müssen. Andere stylistische Bedenken lassen sich gegen den superben Raçefuchs des Herzogs und sein Geschirr erheben. Wenn dem Bilde übrigens die nothwendige historische Stimmung der Landschaft in mancher Beziehung noch abgeht, so dient zur Entschuldigung des Künstlers, dass eine derartige poetische Darstellung des Ahnungsgrauenden, Todesmuthigen in der Morgendämmerung den schwierigsten Theil der Aufgabe in sich

schloss und die ganze technische Fertigkeit des Landschafters voraussetzte. Jedenfalls hat aber Laves sie ausdrücken wollen. — Versetzte uns Letzterer mit seinem Stromübergange in die Zeiten, wo die Kaiserlichen mit Feuer und Schwert in den niedersächsischen Landen hausten, so ruft Frederich in seinem Bilde: Uebergang des österreichischen Occupations-Corps über die Elbe auf preussischen Pontons, die Erinnerung an deren jüngsten Besuch und damit eine Menge vergleichender Betrachtungen wach, mit denen wir natürlich die Leser dieses Blattes verschonen. Das genannte Bild lässt in Zeichnung und Colorit Vieles zu wünschen übrig, und diese Aufgabe hat offenbar die Kräfte des Künstlers weit überschritten. Indess übte die Neuheit und Bedeutsamkeit des Ereignisses, das strategische Interesse, welches der Stoff für Manche darbot, seine Anziehungskraft aus, und es verfehlte das humoristische Talent seine Wirkung nicht, womit der Maler in der Anbringung moderner Wallensteiniaden das Ganze mundgerecht zu machen gewusst hatte. — B. Wittkamp in Antwerpen hat unter der Bezeichnung: „die Geusen", eine Episode aus dem Kriege der Niederländer gegen die Spanier im 16. Jahrhundert ohne weitere Erläuterung gegeben. Das Bild vereinigt die Licht- und Schattenseiten der heutigen belgischen Malerei. Ungefähr im Centrum des figurenreichen Bildes erblicken wir in stark perspektivischer Verkürzung einen hinter den Schanzkörben von den feindlichen Geschossen Getroffenen, dessen schwarze Kleidung auf hohen Rang deutet. Die Kugel traf tödtlich, denn fahle Leichenblässe lagert bereits auf dem entstellten Antlitze. Diesem zu Häupten die gähnende Mündung eines Kanonenlaufs und ein Schanzkorb, beides durch ein blau-weiss-rothes Banner zum Theil verdeckt und zu einer improvisirten Rednerbühne umgestaltet. Eine lange, hagere Gestalt, in schwarzem pelzverbrämtem Talare, ist bemüht, in begeisterter Rede die Rachegeister unter den Kriegern zu entflammen, die in Gruppen den Gefallenen umstehen. Dass dieses ihm gelungen ist, lesen wir in den zornentflammten Zügen der bärtigen Männer und ihren leidenschaftlichen Bewegungen. Nur einer von ihnen ist an die Leiche herangetreten und hält, in sinnend ernster Betrachtung versunken, die Hand des Todten gefasst. Ungeachtet der Künstler in dieser Scene eine vielseitige Kenntniss von der Physiognomik der Leidenschaften entwickelt und mit einem grossen Zeichnentalent jenen den Belgiern eigenen Farbensinn verbunden hat, so vermag dieselbe doch nicht den einheitlichen Eindruck einer historischen Komposition bei uns zu hinterlassen, sondern wirkt einzig als dekorationsmässige Gruppirung. Wir haben hier eins von den zahlreichen Beispielen jener von Belgien ausgegangenen Geschichtsmalerei vor uns, die es unter Verzichtleistung auf tieferen historischen Gehalt vor Allem auf theatralische Effekte absieht. In den geisterhaft gegen den klaren Abendhimmel sich abzeichnenden Umrissen des Redners, der in einer exaltirten Telegraphenbewegung die Arme erhebt, ist jene Tendenz bereits auffallend betont. Am entschiedensten tritt dieselbe aber in der selbstgefälligen Sorgfalt hervor, mit der der Künstler alle Mittel aufgeboten hat, die ersterbenen Gesichtszüge mit dem Ausdrucke des Kadaverösen zu stempeln: die schwarze Kleidung, die Anordnung der Fahne, auf der der Kopf ruht, die todte Hand in der lebendigen, tragen alle das Gepräge raffinirter Berechnung. Alle, die Gallait's letztes Hauptwerk: die militairischen Korporationen von Brüssel erweisen den Grafen Egmont und Horn die letzte Ehre, gesehen haben, müssen den Einfluss dieser Richtung auf die Darstellung des Todes in Wittkamps Bilde zugeben. — Ungleich ergreifender wirken die durch eine glückliche landschaftliche Stimmung getragenen psychologischen Gegensätze in dem mehr genrehaft behandelten Bilde Wittkamp's: Johann Parricida, Herzog von Schwaben, nach der Ermordung Kaiser Albrecht's I. Der fliehende Mörder ist dargestellt, wie er der Führung eines kleinen Bauermädchens auf verschneitem Gebirgspfade folgt. Im Hintergrunde schwirrt leisen Flugs eine gespenstige Eule, die Rächerin heimlicher Unthat andeutend durch die Scene, während in der Seele des Mörders das böse Gewissen scheu emporbebt vor dem Heulen des Sturmwinds: Ein ergreifender Gegensatz zu der kindlichen Unschuld in den Zügen der kleinen Führerin, die mit stummer Frage über den Grund der entsetzlichen Seelenangst sich nach dem Fremdlinge umschaut. Die Gelungenheit in der Schilderung der Seelenstimmungen und deren Beziehungen zu der zürnenden Natur, sowie eine meisterhafte Harmonie der Farbe machten dieses Effektbild zu einem der vorzüglichsten der Ausstellung. — A. Schmitz in Frankfurt a. M. zeigte in seinem Bilde: „Bertha, Gemahlin Kaiser Heinrichs IV., bittet den Papst Gregor VII. im Schlosse Canossa um Gnade für ihren büssenden Gemahl", eine gewisse Affektation des Ausdrucks und der Bewegung, und L. Tiersch in München liess uns durch die Interesselosigkeit seiner Scene aus dem französischen Religionskriege kalt. — W. Volkhart in Düsseldorf offenbarte in einer Scene aus dem Bauernkriege: „Die Gräfin Helfenstein bittet vergeblich um das Leben ihres Gemahls", ein tüchtiges historisches Talent und ein lebendiges Darstellungsvermögen. Die männlichen Charakterköpfe sind wahr und treffend gezeichnet, die Weiber weniger gelungen im Ausdrucke des leidenschaftlichen Schmerzes. (Fortsetzung folgt.)

Die neue Orgelstellung im Münster zu Ulm.

In unserem früheren Artikel über die Restauration des Münsters zu Ulm (No. 42 d. Bl. vom vor. Jahre) haben wir uns ein Urtheil über den, von der Restaurations-Aufgabe getrennten Orgelbau deshalb noch vorbehalten, weil wir damals beabsichtigten, uns über diesen Gegenstand erst dann zu äussern, wenn das Werk seiner Vollendung näher gerückt sein werde. Da nun aber dieser Zeitpunkt nach öffentlicher Mittheilung abermals in die Ferne gerückt wurde, während dem der Bau doch grosses Interesse aller Orten in Anspruch nimmt, glauben wir mit der Veröffentlichung unserer Kritik um so weniger noch länger zurückhalten zu sollen, als es dem kunstverständigen Publikum gegenüber nicht absolut nothwendig ist, jenen Zeitpunkt abzuwarten; vielmehr darf angenommen werden, dass das geistige Auge des Sachverständigen den Gegenstand in seinen wesentlichsten Beziehungen zu erfassen und deshalb schon genügend zu beurtheilen verstehe, wenn es denselben auch nur nach seinen Grundlagen kennt.

Um gleich von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, von welchem aus wir den fraglichen Orgelbau betrachten, berufen wir uns auf Kugler's Pommer'sche Kunstgeschichte, wo der Verfasser S. 62 sehr treffend sagt: „Als eine sehr grossartige und schöne Anordnung aber, die mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts erscheint und fortan in den pommerschen Kirchenbauten, bis auf wenig einzelne Ausnahmen, beibehalten wird, ist die Einrichtung zu bezeichnen, dass die Thürme nicht mehr als isolirte Bautheile an die Kirchen anlehnen, sondern sich im hohen Bogen gegen das Innere öffnen, dass solchergestalt eine weite Vorhalle des inneren Raumes vorhanden ist, die auf verschiedene Weise (je nachdem Ein Thurm oder zwei Thürme angebracht sind) mit dem Mittelschiff sowohl, wie zumeist auch mit den Seitenschiffen in Verbindung steht. Leider wird diese Halle gegenwärtig meist überall durch die Orgelbauten ausgefüllt, so dass ihre Wirkung für das Innere verloren geht." Was Kugler, bekanntlich eine der ersten Auto-

ritäten in Sachen der Kunst, hier in Beziehung auf Orgelbauten ganz im Allgemeinen bemerkte, das findet nun leider seine vollste Anwendung auf den dermaligen Bau der Orgel zu Ulm, denn, weit entfernt, dem Münster, diesem grossartigsten Repräsentanten der Bauperiode des vierzehnten Jahrhunderts, bei der jetzt vorhandenen günstigen Gelegenheit des Abbruchs der alten und der Erbauung einer neuen Orgel sein ursprüngliches Recht wiederum angedeihen zu lassen, werden hier noch grössere Sünden begangen, als man sich je zuvor, ja selbst in der schlimmsten Periode der Bauzeit, erlaubt hat. Wir wollen jedoch unsere, sowohl auf eigene Anschauung, als auf die Baugeschichte des Münsters, so wie auf die über den neuen Orgelbau veröffentlichten Berichte und Zeichnungen gestützte Anklage mit Gründen belegen.

Durch die kühnere Ausbildung der Gewölbe-Construction wurde es möglich, die Kirchenschiffe breiter und höher zu führen, was zur natürlichen Folge hatte, dass man ihnen auch eine grössere Länge verleihen konnte. Gerade die Grossartigkeit des Ulmer Münsters in dieser Beziehung, namentlich die schöne Verbindung seiner Thurmhalle nicht nur mit dem Mittelsondern auch mit den Seitenschiffen — jener wesentlichen Abweichung des germanischen vom romanischen Baustyle — machten es zu dem würdigsten Zeugen jener Kunstperiode: der Thurm war nicht nur integrirender Theil der Kirche, sondern sogar des Mittelschiffes, dem hier auf diese Weise das schöne Verhältniss geworden, dass seine Breite ungefähr dreimal in der Höhe und sechsmal in der Länge aufging, welche Anordnung mit dem dreifach getheilten Façade-Eingang und den sechsseitigen Pfeilern des Mittelschiffes sinnreich harmonirt. Es war dies eine Eigenthümlichkeit, die vermöge ihrer grossartigen Verhältnisse über alle älteren und neueren Bauten weit hervorragte, und die selbst in jener Zeit, in welcher die gothische Baukunst gänzlich verkannt war, und welche Zeit wir mit einem gewissen Stolze „die Zopfzeit“ nennen, noch richtig gefühlt wurde, wie aus einer, damals im Druck erschienenen Münster-Beschreibung (E. Friks Beschreibung des Münster-Gebäudes, Ulm, 1718 S. 10) zu ersehen ist, wo es wörtlich heisst: „Es ist aber dieser gewaltige Bau also angelegt worden, dass die Kirche sollte bestehen aus dreyen an einander geschlossenen Gewölbern, doch dass das Mittlere noch so hoch als die beyde Seiten-Gewölber würde, selbiges auch durch den untern grossen Thurm durchgienge, oben aber der Chor in gleicher Breite an das mittlere Gewölb stosse, und zwar höher würde, als die Seiten-Gewölber, doch nicht so hoch, als das mittlere.“ Und weiter S. 43: „Da unter dem Thurm das grosse 141½ Schuh hohe Gewölbe durchgeht, so seye von selbst zu begreifen, dass der Thurm bis dahin als mit zu der Kirchen selbst gehörend, gerechnet und geachtet werde.“ Wenn auch zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der Thurm auf seinen Seiten unterfahren, und damit die unmittelbare Verbindung der Thurmhalle mit den Seitenschiffen unterbrochen werden musste, so blieb doch noch immer die Vereinigung mit dem Mittelschiffe ungestört, und selbst damals, zur Zopfzeit, als man die vordere oder östliche Hälfte der Thurmhalle mit der Orgel überbaute, zeigte sich wenigstens noch so viel Rücksicht oder Kunstgefühl für die Grundanlage und Eigenthümlichkeit des Ulmer Münsterbaues, dass man nicht gerade alle Spuren der ursprünglichen Anordnung verwischen, sondern doch noch eine, die westliche Hälfte der Thurmhalle, offen belassen und damit auf den unter dem Portal eintretenden Beschauer einige Wirkung hervorzubringen suchte. So wurde durch diesen — immerhin bedauerlichen — Einbau, der bei dem späteren Erwachen eines besseren Kunstgefühls stets als ein „unorganischer“ und „widriger“ geschildert, und dessen Entfernung dringend gewünscht wurde, zwar wohl der Blick auf die lange, schöne Gewölbe-Perspective unterbrochen und das von dem Portalfenster ins Innere fallende Licht, so wie umgekehrt der Anblick auf das schöne Fenster von Innen her, geschmälert, aber es ging doch noch nicht alles verloren, was geeignet war einen grossartigen Eindruck hervorzubringen.

Unter solchen Umständen sollte man es wahrhaft als ein Glück betrachten, dass der auf angebliche Baufälligkeit des Orgelwerks und dadurch herbeigeführte, immer dringendere Nothwendigkeit einer durchgreifenden Reparatur der Orgel gestützte Beschluss der Errichtung einer neuen Orgel endlich der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Gelegenheit bot, nicht nur diesen, die innere Schönheit des Gebäudes schändenden Bau zu entfernen, sondern auch dem Münster zu dem ihm so lange entzogenem Rechte wieder zu verhelfen. Wir nennen es ein Glück, dass der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vorbehalten war, einen Neubau zu unternehmen; denn während der Kunstfreund bis dahin besonderen Hoffnungen eines besseren Zustandes sich nicht hingeben konnte, wäre man im Uebrigen schon mit einer etwas umfassenden Ausbesserung der vorhandenen Orgel und ihres Unterbaues zufrieden gewesen.

Aber es sollte leider anders, es sollte noch schlimmer kommen, als es bereits vorher war! Oeffentliche Blätter liessen es zwar an Ermahnungen zu würdiger Auffassung der neuen Aufgabe, so wie auch an Aufzählung warnender Vorgänge nicht fehlen, so namentlich die Kölnische Zeitung 1846 No. 183; die Allgemeine Zeitung 1846 No. 299; das Evangelische Kirchenblatt 1846 No. 47; der Schwäbische Merkur 1848 No. 5; das Kunstblatt 1848 No. 14; das Ulmische Intelligenz-Blatt 1848 No. 72 u. 73 und die Ulmer Zeitung 1850 No. 87. Insbesondere sagte ein bekannter Kunstkenner in einem eigens dieser Angelegenheit gewidmeten Schreiben im Evangelischen Kirchenblatt a. a. O.: „Ein Neubau der Orgel ist beschlossen und die Zeit ist erfüllt, da Thurmhalle und Portalfenster in ihre Rechte eingesetzt werden können.“ Doch alle diese Stimmen verhallten, wenn auch nicht ungehört, doch unbeachtet! — Wir wollen es daher versuchen, die Geschichte dieses Neubaues, die gewiss für die Mit- wie für die Nachwelt von Interesse ist, in möglichster Kürze zu schreiben, müssen aber zum Voraus bemerken, dass wir bei unserer Beurtheilung nicht sowohl das Architektonische oder das Decorative des Neubaues für sich und an sich, als vielmehr sein Verhältniss zum Ganzen im Auge haben, und dass wir den betreffenden Personen gegenüber unserer Darstellung überhaupt nur einen rein objectiven Standpunkt zu Grunde legen.

Nachdem die über das Münster zunächst gesetzte Verwaltungs-Behörde, der Stiftungs-Rath in Ulm, den Beschluss gefasst hatte, eine ganz neue Orgel erbauen zu lassen (im Jahr 1843), betraute er den damals von ihm als Münster-Baumeister angestellten Königl. Professor J. M. Mauch in Stuttgart mit der Aufgabe, eine dem Gebäude „würdige“ Stellung der Orgel aufzufinden. Dieser stellte hierauf den Antrag, die neue Orgel an die innere Seite der westlichen Portalwand, welche bei einer Breite von 48 Fuss, eine Höhe von 90 Fuss unter der Sohlbank des Portalfensters hat, zurückzustellen, so dass das Manual unter diesem Fenster und die Orgelflügel zu den Seiten desselben sich aufbauten; der Orgelbalkon, ca. 30 Fuss hoch, würde sich an den beiden Seiten-Mauern der Thurmhalle bis gegen den mehrere Fuss vorspringenden Scheidebogen vortragen und so die drei geschlossenen Seiten der Thurmhalle, fünf Achteckseiten bildend, umziehen. Die Windkasten sollten in die Hallen der Seitenschiffe versetzt werden. Das Ganze, auf schlanken Säulen von Gusseisen und leichtem Gebälke ruhend — die Benützung des Thurmzugloches fortan gestattend — würde sonach den Blick über das Innere beim ersten Schritt durchs Por-

tal wieder freigegeben haben, während das Portalfenster sogleich in Wirkung getreten und das Mittelschiff sein ursprüngliches Verhältniss wieder erlangt haben würde. Mit dieser einfachsten und, wie es sich jetzt herausstellt, auch schönsten und zugleich wohlfeilsten Stellung, konnte sich der Orgelbauer und der Stiftungsrath nicht vereinigen, und zwar, weil die Orgel an diesem Orte der Gemeinde zu entfernt sei und der Prediger keine Resonanz finde. Ein zweiter Entwurf von demselben Architekten beantragte nun, die Orgel vor den grossen Scheidebogen der Thurmhalle, an die anstossenden Wandungen des Mittelschiffes zu stellen; sie bestände aus zwei, durch eine leichte eiserne Brücke verbundenen Theilen. Die Windkästen wären an die Rückseiten der Wandungen gekommen und der Balkon würde sich bis vor und sogar um die Pfeiler herum gezogen haben, während das Orgelwerk und das Balkon-Personal der Gemeinde näher gekommen wären, als selbst bei der jetzt beliebten Stellung. Im Fall aber nur ein Theil als lebendiges Werk eingerichtet werden wollte, was auch für die nöthige Wirkung hinlänglich wäre, so könnte natürlich die Verbindungs-Brücke wegbleiben. Aber auch diese Stellung wurde abgelehnt, und es scheint, dass die erhobenen technischen Schwierigkeiten des Orgelbaues den Ausschlag dazu gegeben haben, obgleich im Münster zu Aachen eine ähnlich getheilte, ebenfalls grosse und neue Orgel, jedoch mit längerer Tractur, als Muster für die Ausführbarkeit einer solchen Orgelstellung steht. Mittlerweile wurde dem Stiftungsrathe von anderer Seite her eine dritte Stellung proponirt, welche das neue Werk um ca. 15—20 Fuss hinter den mehrgedachten Scheidebogen stellt, so dass es von den vorspringenden Gewänden desselben theilweise verdeckt würde; auch sollte diese Orgel wieder auf einem Gewölbe in der vorderen, der östlichen, Hälfte der Thurmhalle ruhen. Im Ganzen betrachtet, wäre aber die neue Stellung der Hauptsache nach, gleich der alten, auch hätte sie auf das Innere im Wesentlichen dieselbe nachtheilige Einwirkung, ja sogar eine noch schlimmere, da eine grössere Orgeldimension auch eine grössere Fläche des Portalfensters verdecken muss. Gegen diesen Plan waren, wie man s. Z. vernahm, von der Königl. Würtb. Kunstschuldirection wiederholt gründlich motivirte Einwendungen erhoben worden, wobei nicht unterlassen worden sein soll, ernstlich dem Stiftungsrath zu bedenken zu geben, dass eine Wiederholung des Hauptfehlers der alten Stellung ein höchst beklagenswerthes Ereigniss sein, und dem schärfsten Tadel der Mit- und Nachwelt nicht entgehen würde. Auch der Kölner Dombaumeister Zwirner soll damals sein, von ihm dringend gewünschtes Gutachten dahin abgegeben haben, dass die oben geschilderte, vom Münster-Baumeister Mauch zuerst beantragte Orgelstellung an der Portalwand den Vorzug verdiene, und dass er sich nur freue, wenn die Zeit komme, in welcher das Münster von seinem Bogen-Durchgang befreit werde, welcher so lange zur Schmach seines Erbauers gestanden. Doch alle amtlich eingeholten Gutachten von Architekten und alle ausseramtlich gegebenen Warnungen, wobei wir insbesondere auf die Correspondenz der Allgemeinen Zeitung a. a. O. hinweisen, blieben unbeachtet, — wenigstens ohne Erfolg!

Hören wir nun aber auch, was über diesen Bau der offizielle Bericht im VI. Heft der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 1849, S. 22 sagt: „Die Differenzien, welche über die der neuen Orgel zu gebenden Stellung obwalteten, waren zunächst Ursache des Verzuges, bis in obgenanntem Zeitpunkt“ (März, 1848), „von Seiten der Königl. Regierung“ (des Donaukreises) „dahin entschieden wurde, dass die vom Stiftungsrath, auf das Gutachten des Orgelbauer Walker in Ludwigsburg, der städtischen Baumeister Rupp in Reutlingen und Thrän in Ulm vorgeschlagene Stellung (nämlich in der vorderen Hälfte des Thurmraums auch nach der Meinung vieler anderer Sachverständigen) als die vortheilhafteste beibehalten werden solle.“ — Eine Fortsetzung oder Ergänzung dieses Berichtes sagt im VII. Heft des Vereins, 1850 S. 37 weiter: „Es war also die Aufgabe, die neue Orgel so zu stellen, dass 1. dieser Bogen“ (Scheidebogen) „mit seinen Pfeilern in seiner ganzen Profilirung frei bleibt, und 2. die Architektur des Orgelgehäuses in der Art anzuordnen, dass das in der Westfronte des Münsterthurmes befindliche Martinsfenster“ (Portalfenster) „unverdeckt bleibt. Zu diesem Zwecke wird die neue Orgel vor das Aufzugloch, ihr Gebläse hinter dasselbe gestellt, die neue Orchester-Galerie zwischen die Pfeiler gerückt und ein neuer Unterbau durch die ganze Länge des Thurmraumes eingesetzt.“ So ist nun der Unterbau bereits ausgeführt, damit aber auch ein längst ersehnter Augenblick vorüber, der Zeitpunkt nämlich, das Münster von jenem verwünschten Einbau befreien zu können. — Wie musste es überraschen, dass dieselbe Königl. Regierung des Donaukreises im März 1848 die Stellung des Orgelbaues in der vorderen Hälfte der Thurmhalle genehmigte, welche doch bis dahin an den, von der obersten Aufsichtsbehörde, dem Königl. Ministerium des Innern, unterstützten und wohl motivirten Gutachten der Königl. Kunstschuldirection fest gehalten, und dem Vernehmen nach sogar im Hinblick auf die ausserordentliche Wichtigkeit der Sache den Stiftungsrath dabei an seine moralische Verpflichtung, ganz Deutschland gegenüber, eindringlich erinnert haben soll! Aber an dieser März-Errungenschaft des Stiftungsrathes sollte es nicht genügen! Eine noch grössere Ueberraschung brachte die oben erwähnte Fortsetzung des offiziellen Berichtes (1850), nicht nur ein neues Gewölbe zu führen, wie es für die vordere Hälfte der Thurmhalle von der Königl. Kreis-Regierung im März 1848 genehmigt wurde, sondern dieses Gewölbe auf die ganze Länge des „Thurmraumes“ auszudehnen, also die ganze Thurmhalle mit einem ununterbrochenen eingesetzten Unterbau zu verdecken, damit also auch vollends den letzten Raum, von welchem aus beim Eintritt durch das Portal ein Blick in die Höhe geworfen werden konnte, zu überbauen! Wenn übrigens die oben angeführte Fortsetzung des offiziellen Berichtes (1850) unter Ziffer 1 und 2, Gründe für diesen „durch die ganze Länge des Thurmraumes“ — der Thurmhalle — „eingesetzten neuen Unterbau“ anzugeben sich das Ansehen giebt, so wird hierauf der sachverständige Leser sogleich selbst entgegnen, dass diese Gründe allerdings auch maassgebend bei diesem Bauwesen sein sollen, dass ihr Zweck jedoch nur bei der Orgelstellung an der westlichen Portalwand oder bei der getheilten Stellung vor dem Scheidebogen, neben der nöthigen Berücksichtigung der Akustik, vollkommen erreicht worden wäre, dass aber bei dem jetzt beliebten, die ganze Länge der Thurmhalle einnehmenden Einbau, der aufgestellten Forderung ganz ungenügend entsprochen wird. Der Glanzpunkt der ganzen Sache ist nun offenbar der, dass das Münster statt eines Renaissance- jetzt einen grossen gothischen Zopf erhält! Wenn neuere Kunstkritiker am Ulmer Münster tadeln, dass sich sein Inneres zu massenhaft und schwerfällig zeige; so liegt der Grund dazu gewiss vorzugsweise darin, dass seine Raumverhältnisse gestört worden sind. Und wenn ferner die Unterbrechung des Mittelschiff-Gewölbes mit dem Chore bedauert wird, so hätte um so mehr die schöne Wirkung der Verbindung des Mittelschiff-Gewölbes mit dem der Thurmhalle wieder hervorgehoben werden sollen, welche Anlage bekanntlich ein grosser Vorzug des Ulmer Münsters den anderen Kathedralen, namentlich dem Strassburger Münster, gegenüber ist.

Wie die Kirche im Aeussern, ohne Schmuck, bloss durch ihre kolossale Massen imponiren sollte, so im Innern durch ihre

Räume; daher auch der neue Orgelunterbau, je mehr er sich durch architektonischen und decorativen Reichthum hervorheben soll, um so unorganischer und störender für's Innere wird. Wohl ist der mächtige Thurmbau mit seiner geräumigen Vorhalle und dem bilderreichen Portale geeignet, den Eintretenden auf Grossartiges und Erhabenes vorzubereiten — jetzt sieht sich derselbe allerdings auch überrascht, denn er befindet sich in einem düstern, niedrigen, einige 50 Fuss langen kellerähnlichen Raume, welcher erst durchschritten werden muss, um den schon beim Eintritt erwarteten Ueberblick zu geniessen; erst jetzt und nachdem er noch drei Stufen erstiegen, steht er in der Kirche; das zur Erhellung des Mittelschiffes angeordnete grosse Portalfenster erblickt er aber noch lange nicht, es wird von der Tiefe und Höhe der neuen Orgelstellung verdeckt. Ein Blick von der Schwelle des Portals durch das befreite Mittelschiff auf die fernen farbenreichen Chorfenster müsste denselben erhabenen Eindruck hervorbringen, den der Aufblick zu der vergoldeten Marienfigur des vollendeten Thurmes zurücklassen würde!

„Zunächst ist es der Vorzug eines jeden bedeutenden Bauwerkes, dass es auf den unbefangenen Beschauer seine Wirkung nicht verfehlt", sagt der Königl. Preussische Bau-Rath v. Quast in seiner Abhandlung über den Regensburger Dom. (Kunstblatt 1852 No. 26). Für das Ulmer Münster ist die Erfüllung dieses Gesetzes, aller Mahnungen ungeachtet, hintangesetzt, der Zustand, trotz der günstigsten Gelegenheit einer gründlichen Abhülfe verschlimmert, und auf Jahrhunderte alle Möglichkeit, jenem Gesetze noch zu genügen, abgeschnitten worden! Und während mit grösster Anstrengung dahin gearbeitet wird, dem Dome zu Köln seine ihm ursprünglich zugedachte architektonische Wirkung — wenigstens im Innern durch Raumverhältnisse — erst geben zu können, wurde dem gleich erhabenen Münster in Ulm sein, schon vor 400 Jahren erlangter Vorzug — die Wirkung der grossartigen Harmonie der Thurmhalle mit dem Mittelschiff und Chor — geschmälert!

Die Bauleitung hatte übrigens an diesen Störungen der Harmonie und organischen Verbindung des Chores und Mittelschiffes mit der Thurmhalle nicht genug. Auch der Fussboden der letzteren musste aus seiner durchaus wagrechten Lage und Verbindung mit dem Fussboden des Mittelschiffes gebracht werden und wurde um 3 Stufen tiefer gelegt. Hierüber gaben weder Berichte noch Zeichnungen eine Anzeige und Aufklärung; erst in neuester Zeit, also nach der Ausführung, wird in einer „offenen Erklärung, den Ulmer Münster betreffend" (Anzeigeblatt von und für Ulm, 1852 No. 239) von Stadt-Baumeister Thrän behauptet, diese Tieferlegung liege „in den Gesetzen der altchristlichen Baukunst, was auch am ganzen Münster durch Maass-Absticho und Zahlen aufs unumstösslichste nachgewiesen werden könne." Indem wir diesen Nachweis noch nicht geliefert finden, erwähnen wir nur vorläufig einer Entgegnung hierauf, (Würtb. Staats-Anzeiger, 1852 No. 243) und wollen auch noch von der Besprechung der grossartigen Unkosten, welche dadurch bereits entstanden sind und noch nachfolgen müssen — wie es sich unter Anderm deshalb schon um das Abbrechen der ganzen, dem Einsturz nahe gebrachten Vorhalle, dieser Zierde des Ulmer Münsters, gehandelt hat — für jetzt Umgang nehmen, halten uns aber, wie jeden Freund der Kunst, für berechtigt und verpflichtet, jetzt schon gegen derartige Bausünden kräftig und laut uns auszusprechen: wir sind dies den Manen eines Ensinger und Böblinger, wir sind es dem Kunstsinn der Mit- und Nachwelt schuldig!

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

Unter den Malern, welche sich ausserhalb der Schule von Sevilla gebildet und einen hohen Ruf erlangt haben, befindet sich keiner, der sich mit den letztgenannten messen könnte. In Madrid waren es selbst hauptsächlich Italiener, die hier eine Zeitlang den ersten Rang behaupteten. So Vincentio Carducci oder Carducho aus Florenz, der als Knabe mit seinem Bruder Bartolomeo, dem Architekten, Bildhauer und Maler, im Jahre 1585 nach Spaniens Hauptstadt kam und daselbst viele und bemerkenswerthe Gemälde in der spanischen Art und Weise ausführte. Eines seiner besten bewahrt die National-Galerie in Trinidad zu Madrid, die Einweihung eines Bischofs, über dessen Haupt sich eine Flamme zeigt, darstellend. Es ist tüchtig in Zeichnung und Ausführung und weniger braun in den Schatten, als in der Folge von Bildern aus dem Leben des h. Bruno vom Jahre 1632 in derselben Galerie. Von italienischer Abkunft, aber in Madrid geboren, waren die Brüder Fray Juan und Francisco Ricci oder Rizi. Ersterer wandte mehr Studium bei seinen Arbeiten an, Letzterer hatte eine grössere Leichtigkeit, die ihn oft zum Flüchtigen verleitete. Er war ein Schüler des Vicente Carducho, was man jedoch nach dem Gemälde der Conception in besagter Galerie kaum glauben sollte, so verschieden ist er in der Behandlungsweise von Jenem; das Bild ist jedoch von ihm bezeichnet. Maria, eine edle Gestalt, von Engeln umgeben, ist in der Darstellungsweise dem Murillo nachgeahmt und, wenn auch lebhafter bewegt, doch ohne Affectation, dagegen fallen die Engelknaben ins Gezierte.

Als der ausgezeichnetste Maler der Madrider Schule jener Zeit ist Antonio Pereda zu betrachten, der 1599 in Valladolid geboren, schon 1606 nach Madrid kam und daselbst 1669 gestorben ist. Sein bestes Bild, ehedem in der Antochs-Kirche zu Madrid, stellt einen vom Kreuz abgenommenen Christus dar, der von Maria, drei Frauen und Jüngern betrauert wird. Der Ausdruck der Köpfe ist sehr lebendig und wahr; die Färbung kräftig, mit tiefen Schatten; die Zeichnung streng, die Behandlung studirt und männlich tüchtig. Dieses ausgezeichnete Werk befindet sich jetzt gleichfalls in der National-Galerie. Weit flauer in der Behandlung sind andere Werke von ihm, unter denen ein h. Hieronymus, in Betrachtung über das Jüngste Gericht, im königl. Museum zu Madrid. Es ist mit [illegible] 1643 bezeichnet und erscheint wie ein schwacher Ribera.

Nachdem der höchste Gipfel der spanischen Malerei in Sevilla durch Velasquez und Murillo erreicht worden war, sank sie schnell von ihrer Höhe herab, riss besonders eine gewisse Bravourmanier ein, die durch Meisterschaft der Technik zu imponiren suchte, oder selbst nur auf schnellen Gewinn berechnet war. Eines der originellsten Talente dieser Art war Juan de Valdes y Leal aus Cordova, geboren 1630, der sich in Sevilla niederliess und 1691 daselbst starb. Er war ein sehr unruhiger und anmaassender Charakter, wie dieses auch sein Zeugniss vom Jahre 1658 schon bewahrheitet, worin er in derber Weise den Behörden versichert, mit dem Malen gut umgehen zu können, und verlangt, dass man ein Examen mit ihm vornehmen möge, um ihm dann die Erlaubniss *(Licencia)* zu ertheilen, seine Kunst in Sevilla auszuüben. Dieses interessante Document bewahrt man mit noch anderen Handschriften grosser Künstler, wie von Juan Martinez Montañes und Alonso Cano, auf dem Stadthaus zu Sevilla. Zwei der merkwürdigsten Bilder des Valdes Leal, welche zugleich sehr charakteristisch für ihn sind, befinden sich in der S. Georgkirche der

Caridad zu Sevilla. Das eine stellt einen verwesenden Bischof in einem Sarge liegend dar, mit der Inschrift: *Finis gloriae mundi.* Das andere zeigt den Tod mit Sense und zu seinen Füssen alle Abzeichen der Herrlichkeit der Welt. Dabei steht: *In icto oculi.* Es sind Bilder, die ebenso meisterhaft, als ekelhaft wahr hingesetzt sind. Indessen versuchte er es manchmal in die Schranken mit Murillo zu treten und andere Saiten aufzuziehen. Hierher gehört das Bild der Uebergabe des Mossgewandes an den h. Isidoro durch die h. Jungfrau, über dem grossen Altarblatt der Entzückung des h. Franciscus von Herrera el mozo in der Kathedrale zu Sevilla befindlich. Die h. Jungfrau ist hier eine grossartige Gestalt, die Anordnung und Färbung sind aber sehr unruhig, dem Charakter des Meisters entsprechend.

Unter den Schülern und Nachahmern des Murillo waren die ausgezeichnetsten Francisco Meneses Osorio, Esteban Marquez, Sebastian Gomez, der Mulato des Murillo genannt, besonders aber der erst im achtzehnten Jahrhundert blühende Alonso Miguel de Tobar. Keiner unter allen wusste besser, als Letzterer, den Meister nachzuahmen, nachdem er viele Copieen nach dessen Werken gemacht hatte, die jetzt öfter für Originale gehalten werden. Eines seiner vorzüglichsten Bilder ist die Maria mit dem Kinde, genannt *„del consuelo"*, zu deren Seiten Franciscus und Antonius stehen, unten die halbe Figur des Donatars. Es unterscheidet sich von Murillo fast nur durch einen etwas rothbrauneren Ton in den Schatten der Carnation und eine allerdings geringere Feinheit in Zeichnung, Colorit und dem Ausdruck. Dennoch wird es mit Recht als eine Zierde unter den herrlichen Werken in der Kathedrale zu Sevilla betrachtet. Einer der originellsten Schüler des Murillo, in dessen Armen der Meister verschieden, ist Don Pedro Nuñez de Villavicencio, der aus einer vornehmen Familie stammte. Sein Hauptwerk befindet sich in dem königl. Museum zu Madrid und stellt mit Würfel spielende Gassenjungen vor. Sie sind mit ausserordentlicher Naturwahrheit dargestellt und sicher dem Leben selbst abgelauscht. Verglichen mit den Werken dieser Art von Murillo, so besitzt dieses Bild nicht jenen Reiz des Helldunkels und der feinen Färbung, welche wir beim Meister bewundern. Auch darin ist er verschieden von ihm, dass in des Murillo Darstellungen stets eine gewisse Gemüthlichkeit waltet, eine gewisse Befriedigung wohlthuend auf uns wirkt; denn sind seine Knaben auch noch so lumpig, dennoch erfreuen wir uns ihres Wohlbehagens beim Genuss einer Wassermelone, einer Traube, selbst an ihrem angenehmen Gefühl, vom Ungeziefer befreit zu werden. Ganz anders bei seinem Schüler, der hier die böse Leidenschaftlichkeit beim Würfelspiel darstellt und uns beim Betrachten mit in diese peinliche Aufregung hineinzieht.

Die Schüler des Velasquez gehören, da er sich in Madrid niedergelassen, der Schule jener Stadt an. Einige wussten ihn gut nachzuahmen, aber ohne originelles Talent. Als den ausgezeichnetsten betrachtet man Juan de Pareja, genannt *„el Esclavo"*, da ihn Velasquez von Sevilla als Sclaven und seinen Farbenreiber im Alter von 17 Jahren nach Madrid gebracht hatte. In dem königl. Museum zu Madrid befindet sich sein Bild der Berufung des Matthäus zum Apostel. Das Colorit daran ist lobenswerth, die Darstellungsweise sehr naturalistisch; die Zöllner sind Spanier aus dem gemeinen Volke; Christus aber selbst von widerwärtiger Gemeinheit. Noch möge hier des Juan Bautista del Mazo Erwähnung geschehen, der besonders im Landschaftsfach sich hervorgethan. Das Museum bewahrt mehrere seiner Landschaften, unter denen eine Ansicht von Zaragoza die ausgezeichnetste. Die Färbung, die uns in Deutschland, bei unsern grünen Fluren und Wäldern, als Unnatur erscheinen würde, da, aller Vegetation baar, die Landschaft, fast nur von einem graubraunen Ton, einen höchst öden Anblick gewährt. Diese Färbung herrscht eben so wohl im Erdreich, als in den Gebäuden, selbst das Wasser ist trübe und der Himmel düster. Allein wer Spanien kennt, wird sich dabei mancher Oertlichkeiten von solcher öden Umgebung und traurigen Färbung entsinnen und die Darstellung für gewisse Punkte Spaniens vollkommen wahr finden.

Zu den besseren Malern jener Zeit ist auch Mateo Cerozo aus Burgos zu zählen, der 1635 geboren, 1685 gestorben ist. Er war ein Nachahmer des Anton van Dyck, besonders von dessen Colorit, während seine Charaktere mehr spanisch und männlicher sind. Ein vortreffliches Bild einer büssenden Magdalena, von sehr edlem Ausdruck der Reue, von feiner Zeichnung, satter Färbung und markigem Impasto, sah ich in einer Privatsammlung zu Sevilla. Es ist Matheo Cerezo 1666 bezeichnet. Oefter ist er aber flüchtiger in der Zeichnung und weniger tief, selbst hell im Ton.

Kaum verlohnt es sich der Mühe, Nachforschungen über die Meister der späteren Zeit anzustellen, weshalb wir uns hierin auch sehr beschränken. Antonio Palomino, geboren 1653, war ein Schüler des Juan Valdes Leal, arbeitete hauptsächlich in Madrid, wo er 1726 gestorben. Er ist hauptsächlich als Schriftsteller zu schätzen und für seine Nachrichten über die spanischen Künstler sind wir ihm zu grossem Danke verpflichtet, wenn er auch nicht immer ganz zuverlässig sein sollte und er für Spaniens Kunstgeschichte auch nicht das geleistet, was Vasari für die Italiener. Als Maler zeigte er eine grosse Fertigkeit, namentlich beträchtliche Flächen mit vielen Figuren auszufüllen, aber ohne Tiefe in irgend einer Weise.

Mehr Talent besass Antonio Viladomat aus Barcelona, wo er 1678 geboren, 1755 gestorben ist. Raphael Mengs, als man ihm jenes Werk zeigte, soll gesagt haben, dass Viladomat einer der grössten Maler Spaniens geworden sein würde, hätte er zu einer günstigeren Epoche für die Kunst gelebt. In dem Museum zu Barcelona befindet sich eine Folge von Gemälden aus dem Leben des h. Franciscus von Assisi, die in der Ausführung eine grosse Energie verrathen, aber nur ausdrucksvoll in excentrischen Charakteren sind, und zu gefetzt, um fein in der Zeichnung zu sein, zu dunkelbraun in den Schatten, um ein schönes Colorit zuzulassen.

Die spanische Kunst des 18. Jahrhunderts erlag, wie im übrigen Europa nach der Einrichtung einer Akademie, deren alles Leben tödtenden Regeln; daher die Langeweile, welche uns bei Werken dieser Art befällt, selbst wenn sie mit ungewöhnlichem Talent ausgeführt sein sollten, wie dieses bei den Wandmalereien der Fall ist, die Mariano Maolla und Francisco Bayeu im Klosterhof der Kathedrale zu Toledo um's Jahr 1755 ausgeführt haben, nachdem die in Spanien einzigen grossen Frescomalereien aus dem 14. Jahrhundert herunter geschlagen worden waren.

Wie traurig es um den Kunstgeschmack in Spanien zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ausgesehen, davon giebt Francesco Goya, geboren 1746, gestorben 1828, einen sprechenden Beweis, da er in Madrid der gefeiertste Künstler war, der aber selbst heilige Gegenstände mit Lüsternheit behandelte und in eine fade, verblasene Manier verfiel.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Briefe aus Aegypten und Nubien von Wilhelm Gentz. Berlin, Carl Barthol. 1853. 8.

Da diese Briefe, wie der Verf. ausdrücklich bemerkt, nicht

für die Oeffentlichkeit, sondern nur für seine Familie und für den engen Kreis seiner Freunde geschrieben waren, und ihn vornämlich nur der Wunsch der Letzteren veranlasste, sie dem Drucke zu übergeben, so darf es natürlich nicht befremden, dass wir in ihnen hauptsächlich individuellen Ansichten und persönlichen Begegnissen des Verf. begegnen. Aber gerade hierin beruht ihr besonderer Werth. Ohne sich durch äussere Rücksichten beirren zu lassen, schrieb Gentz aus seinem tiefsten Innern heraus; und so geben sie denn die ihm gewordenen Eindrücke offen und unverfälscht wieder.

Wilhelm Gentz ist Maler. Ihm war es weder um archäologische noch kunstgeschichtliche, überhaupt wissenschaftliche Forschungen zu thun. Sein Zweck war: den Orient, und insbesondere Aegypten, durch eigene Anschauung kennen zu lernen; ihm seine künstlerisch darstellbare Seite abzugewinnen, um sie in möglichst getreuer Weise verbildlichen zu können. Er sammelte demnach Studien, landschaftliche und figürliche, und liess gleichzeitig ausserdem die Natur in ihrem ganzen Umfange auf sich wirken; denn er erkannte, dies bezeugen wenigstens diese Briefe, dass die nackte Studie nur halber Gewinn ist, wenn sich nicht mit ihr das allseitige Verständniss der Natur, der sie entnommen wurde, verbindet.

Sämmtliche Briefe sind nach der Zeitfolge geordnet. Der erste ist von Marseille den 10. März 1850 datirt und enthält eine flüchtige aber interessante Skizze der Reise von Paris aus bis hier, mit Berücksichtigung mehrerer bemerkenswerthen Punkte, als Avignon, Tarrascon u. s. Diesem Briefe folgen acht ausführliche Berichte aus Cairo, wo Gentz über sieben Monate verweilte, einmal um das orientalische Leben und Treiben, das sich in Cairo in höchster nationeller Eigenthümlichkeit zeigt, genau zu studiren, dann aber auch um die, an uralten Erinnerungen so reichen Umgebungen der Stadt, die Pyramidenfelder von Memphis u. s. w. für seine Zwecke auszubeuten. In höchst anziehender Weise schildert der Verf. in diesen Briefen seine mannigfach verschiedenen Erlebnisse, und die mächtigen Eindrücke, deren er hier zuerst, im Angesichte der Pyramiden und der todesstarren Wüste, theilhaftig wurde. Mit einfachen aber tiefempfundenen Worten entrückt er uns dem kalten Norden und zieht uns unwillkürlich mit hinein in den Gegenstand seiner ernsten Betrachtungen. — Wie sich in allen diesen Schilderungen der besonnene, geistig verarbeitende, reflectirende Mensch kundgiebt, so zeigt sich dagegen in den Erzählungen, die mehr äussere Erlebnisse berühren, überall der mit Reisefährlichkeiten und unerwarteten Abenteuern wohl vertraute Künstler. Hierbei sowohl, wie bei kleinem Ungemach, begegnen wir in ihm einem wackeren Theil von dem recht eigentlichen allgemeinen künstlerischen Geiste, dem, so zu sagen, seinem innersten Wesen nach vorzugsweise die moralische Kraft eigen ist, sich an dem wahrhaft Schönen und Erhabenen über die Schwächen und kleinen Leiden des menschlichen Daseins zu erheben. — Ein besonderes Interesse gewähren diese Briefe noch dadurch, dass in ihnen mehrere interessante Persönlichkeiten, die der Verf. Gelegenheit hatte näher kennen zu lernen, besonders hervorgehoben werden.

Eine nicht mindere Theilnahme, wie die aus Cairo entsandten Berichte, erwecken die nun folgenden, zwischen dem 16. November 1850 und dem 1. Januar 1851 datirten, Briefe. Insofern diese die verschiedenartigsten Ereignisse und vielseitigen Erfahrungen mittheilen, die der Verf. während seiner Nilfahrt nach Nubien machte, so finden diejenigen Künstler, die Aegypten zu bereisen gedenken, in ihnen neben jenen rein künstlerisch anregenden, zum Theil trefflichen Bemerkungen, auch mancherlei praktisch Nutzbares verzeichnet. — Es würde zu weit führen, wollten wir auf den Inhalt dieser Berichte, der, wie schon gesagt, eine Fülle von beachtenswerthen Mittheilungen und Betrachtungen darbietet, näher eingehen. Auch in ihnen bekundet sich derselbe empfängliche und für die tiefere Naturbetrachtung gereifte Geist des Verf., der uns aus jenen zuerst erwähnten Briefen so frisch und lebendig entgegentrat. Gern folgen wir demnach auch auf dieser Reise seiner Anschauungsweise und geben uns so willig den Eindrücken hin, die theils die endlose Wüste mit ihren vereinzelten Gebirgstrümmern und halb versandeten, von der Sonne gebleichten Skeletten, theils die massigen, zu beiden Seiten des Stromes lagernden Tempelruinen, auf ihn ausübten. Mit Vergnügen hören wir den Verf. von den Culturzuständen der oberen Nilanwohner erzählen, mit um so grösserem Vergnügen, als es ihm dabei gelingt, uns nicht nur mit Worten, als vielmehr mit wahrhaften Bildern zu unterhalten.

Mit einem dunklen Gefühl sehnsüchtigen Bedauerns wendet sich Gentz dem Norden zu. Nur noch zwei Briefe, der eine aus Konstantinopel, der andere aus Korfu, werden mitgetheilt. Beide sind voll von Reflexionen, die ihre volle Berechtigung in der Seele eines strebenden Künstlers finden. Sie führen uns, im Geiste des Reisenden, aus den mit ihm durchwanderten Regionen des farbigen Orients zurück in die kältere, schneeumwölkte Heimath.

Möge es dem Künstler vergönnt sein, alle die ihm zu Theil gewordenen und, wie aus seinen Briefen selbst hervorgeht, zum klaren Bewusstsein verarbeiteten Eindrücke sich frisch und lebendig zu erhalten, damit er bei seinen Kunstschöpfungen nicht an der factischen Studie erlahme, sondern sich diese unter seiner Hand zu einem geistig durchdrungenen, ergreifenden Ganzen gestalte. **H. Weiss.**

Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Herausgegeben von Heinrich Lempertz. Jahrgang 1853. Köln 1853. Verlag von J. M. Heberle (H. Lempertz). Gr. Fol. Pr.: 1 Thlr. 18 Sgr.

Dem Vorworte zufolge sind diese Bilder-Hefte hauptsächlich dazu bestimmt, denjenigen Sammlern von Büchern, denen es nicht nur um den Inhalt, als vielmehr noch um die Geschichte seltener und ausgezeichneter Druckwerke zu thun ist, das zu diesem Studium nothwendige Material in Bild und Schrift zu überliefern. Demnach beabsichtigt der Herausgeber des Werkes, der, wie bekannt, selbst ein eifriger Sammler und kenntnissreicher Verleger ist, seine eigene Schatzkammer dem Publikum zu eröffnen und das so zum allgemeinen, wissenschaftlichen Nutzen Dargebotene noch durch literarische und bildliche Zugaben zu ergänzen. Er will sich nicht darauf beschränken, blos Beiträge zur Geschichte des Bücherhandels zu liefern, sondern gleichzeitig auch über die damit verwandten Künste und Gewerbe, über die verschiedenen Arten des Bücherdrucks, des Bücherbindens, so wie über die künstlerische Ausstattung von Druckwerken durch die Holzschneider, die sogenannten Briefmaler oder Illuminirer handeln.

Das vorliegende Heft bilden, ausser dem genannten Vorwort, vier Tafeln. Davon enthält die erste das Portrait des Kölner Buchhändlers Gottfried Hittorp und das seiner Gemahlin, Gertrud von Bergen. Beide, nach Originalgemälden, die sich im Besitz des Hrn. v. Merlo befinden, von P. Deckers aufs sorgfältigste in Stein gravirt, sind in jeder Beziehung vortrefflich zu nennen und dürften, abgesehn von dem rein persönlichen Interesse, das sie mit dem Werke selbst verknüpft, auch in rein künstlerischer Beziehung in Betracht kommen. Ein diesen Bildern untergesetzter Text umfasst, mit Hinzufügung der Quel-

len, die bis jetzt als authentisch anerkannten Nachrichten über das Leben und die buchhändlerische Thätigkeit des einst hochgefeierten Mannes. — Die zweite Tafel bringt einen facsimilirten Brief des berühmten Antwerpner Buchdruckers Christoph Plantin (geb. 1514, gest. 1589), ferner sein, nach einem gleichzeitigen Bilde, ebenfalls genau copirtes Portrait und ausserdem, in Holzschnitt, das Bücherzeichen seiner Druckerei. — Auf der dritten Tafel wird ein, von J. C. Baum in getreuem Facsimile wiedergegebener, höchst interessanter Brief mitgetheilt, den der Frankfurter Kupferstecher und Verleger Theodor de Bry an den Leydner Buchhändler Franz Raphelengius schrieb. Er ist vom Jahre 1595 datirt und gewährt einen tieferen Blick in die Denkungsweise eines Mannes, der sich einerseits durch seinen Verlag grosse Verdienste um die Wissenschaft, andererseits durch eigene künstlerische Thätigkeit in der Geschichte der bildenden Kunst einen dauernden Namen erwarb. — Die vierte und letzte Tafel zeigt, in höchst gelungenem farbigem Druck, die Abbildung eines durch Präg- und Grabstichel-Arbeit merkwürdigen Einbands vor 1500. Das Buch, dem er dient, ein Exemplar von *„Reyneri de Pisis pantheologia“*, stammt, der dem Blatte beigefügten Notiz zufolge, aus der Benediktiner Abtei Amorbach und befindet sich gegenwärtig in England.

Diese kurzen Andeutungen über den Zweck des Werkes und dessen beabsichtigten Inhalt werden genügen, um alle Diejenigen, die sich für Kunst und Wissenschaft specieller interessiren, darauf aufmerksam zu machen. Der Wunsch, dass dieses Unternehmen, bei dessen Ausstattung der Herausgeber weder Mühe noch Kosten spart, nicht an der Indifferenz des Publikums scheitere, ist zu gerechtfertigt, als dass wir ihn nicht in vollkommenster Ueberzeugung aussprechen sollten.

H. Weiss.

Zeitung.

Berlin, 10. April. Vorgestern Abend gegen 7 Uhr starb hier der Professor an der Akademie der bildenden Künste und Mitglied des Senats C. W. Kolbe, im 72. Lebensjahre. Der Verstorbene, ein geborener Berliner, hatte sich bis wenige Wochen vor seinem Tode einer frischen Gesundheit und eines regen Geistes zu erfreuen gehabt, wovon mehrere grössere Arbeiten noch auf der letzten Ausstellung Beweise gaben. Folgen einer Erkältung hatten seine Thätigkeit nicht hemmen können, bis eine hinzugetretene Lungenentzündung in wenigen Tagen seinem Leben ein Ziel setzte. (V. Z.)

Der junge Bildhauer Reinhold Begas, ein Sohn des Malers Prof. Begas, hat die lebensgrosse Büste des verstorbenen Prof. Kopisch nach dessen Todtenmaske vollendet und sie in Gyps giessen lassen. (B. N.)

Köln, 29. März. In seiner heutigen Sitzung wurde der Vorstand des Central-Dombauvereins durch die höchst erfreuliche Mittheilung überrascht, dass der bayersche Hülfsverein die Summe von 20,000 Fl. zum Fortbau unseres Domes eingesandt habe. (K. Z.)

Schwerin. Friedrich Franz, Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, ist zum Ehrenmitgliede des Kölner Dombau-Vereins in der am 28. v. M. gehaltenen Sitzung des Vorstandes erwählt worden. (Meckl. Z.)

* **München.** König Ludwig von Bayern hat an den Prof. Rietschel zu Dresden folgendes Handschreiben erlassen:

Herr Professor Rietschel! Auf Ihr gefälliges Schreiben vom 6. d. M. erwidere ich Ihnen, dass die Mir von Ihnen übersendete Skizze zu Göthe-Schiller's Denkmal im Allgemeinen Meinen vollkommenen Beifall hat, nur in weniger bedeutenden Nebensachen glaube Ich Ihnen einige Bedenken äussern zu sollen, nämlich über die Zusammenstellung Göthe's im Degenkleide mit Schiller im Hauskleide, da letzterer, wenn zwar nicht häufig, jedenfalls doch auch einen Hofanzug getragen, womit aber keineswegs gesagt sein soll, dass Beide im Degenkleide abzubilden; im Gegentheil möchte Göthe ebenfalls im einfachen Hauskleide, wie man ihn häufig als Dichter, nicht als Staatsmann dargestellt findet, darzustellen sein, und dies um so mehr, da auch die Wirkung des kurzen Kleides bei einer ausgeführten Statue im Grossen gewiss nicht vortheilhaft sein möchte etc. Ihr Ihnen wohlgewogener

Ludwig.

München. Hr. Direktor v. Kaulbach, obwohl wieder hergestellt, wird doch den Mai noch im bayerischen Gebirge verleben und erst im Juni nach Berlin sich begeben; seine Schüler und Gehülfen gehen schon Ende dieses Monats dahin ab. (B. N.)

Stuttgart. Von dem Maler Prof. H. Rustige ist ein neues Drama: „Attila“, mit Musik von Lindpaintner, mit grossem Beifall aufgeführt worden. (Schw. M.)

W. **Amsterdam.** Das s. g. Gefangenthor im Haag, woran sich allerdings manche unangenehme historische Erinnerungen knüpfen, sollte auf Ansuchen beim König, abgetragen und dadurch, wie man glaubte, zur Verschönerung der Stadt beigetragen werden. Die Regierung hat jedoch wohlweisslich beschlossen, das uralte Gebäude, trotz der unangenehmen historischen Erinnerungen, nicht abbrechen, sondern es im Gegentheil sorgfältig restauriren zu lassen und auf Staatskosten zu erhalten, wie dieses gleichfalls mit dem alten, höchst interessanten Schlosse zu Mulden der Fall ist.

Unter den neuen Acquisitionen, welche das Alterthümer-Museum in Leyden im verflossenen Jahre gemacht hat, theilt der Director dieses Museums in seinem Jahresberichte auch verschiedene, bei der Trockenlegung des Haarlemmersees gemachte Funde mit, die dem Museum geschenkt wurden; unter andern ein römischer Krug, ein Topf von gebackener Pfeifenerde, nebst drei kleineren, wahrscheinlich aus der merovingischen oder karolingischen Periode — ferner eine beträchtliche Anzahl Gefässe aus dem Mittelalter. Darunter 3 Kannen aus dem 12—14. Jahrhundert; 6 sogenannte Frau-Jacoba-Kännchen, die jedoch einer viel ältern oder auch viel spätern Zeit angehören können, als der Periode jener Gräfin; 16 Schenkkannen aus dem 16. Jahrhundert, manche mit Inschriften und Bildwerk verziert; eine Schalmei aus gebackener Erde und noch vollkommen brauchbar; Münzen aus der Zeit Philipp des Schönen und Philipp II.

Durch die Schrift des Herrn Joh. Gottlob von Quandt, „Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung etc.“ ist man hier im Kreise der Kunstverständigen höchst unangenehm berührt worden; was man einem französischen Kunstgelehrten verzeihen würde, findet man Seitens eines Deutschen, dem man von Haus aus Gründlichkeit und Gediegenheit zutraut, ganz unverzeihlich — nämlich die in der Quandt'schen Schrift zu Tage gelegte Verunglimpfung des Künstlers und Menschen Rembrandt, zu einer Zeit, wo derselbe eben zur Ehre eines Standbildes gelangt ist und man sich überall in öffentlichen Blättern — auch in deutschen — bemüht hat, die Lügen, Verläumdungen und Verunglimpfungen, die das Andenken eines der grössten Heroen der Malerei entstellten, aus den Geschichtsbüchern auszulöschen. Man findet mit Recht, dass bei Herrn v. Quandt ein absichtliches Beharren bei einer vorgefassten Meinung in Betreff Rembrandt's vorauszusetzen, findet das Raisonnement über die Verdienste Rembrandt's als Maler und Kupferstecher, wie unter andern den Passus über die berühmte Nachtwache, dieses Weltwunder der Malerei, nicht eben geistreich, und ist sehr erstaunt, nachträglich einen Caravaggio weit über Rembrandt gestellt zu sehen; und von den Notizen über einen so hervorragenden Künstler wie Rembrandt auf die mitgetheilten Daten aus dem Leben anderer Meister schliessend, ist man geneigt, auch diesen einen sehr schwachen kunsthistorischen Werth beizulegen.

London. Eine von der City bestellte colossale Erzbildsäule Sir Robert Peel's, von Behnes modellirt, ist jetzt zum Guss fertig. Die Figur selbst ist 10 Fuss hoch, sehr einfach und dabei edel gehalten. Sie wird auf einem schmucklosen Postamente auf dem Platze zwischen der Börse, der Bank und dem Rathhause, der Wellington-Statue gegenüber, errichtet werden. (B. N.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 4. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Papier, Kunst und Wissenschaft.

Mit Stolz sieht Europa und besonders Deutschland auf das fünfzehnte und sechszehnte Jahrhundert, in welchen durch Erfindung und Ausbildung der Buchdruckerkunst der erste Impuls gegeben wurde, den Austausch künstlerischer und wissenschaftlicher Bestrebungen der einzelnen Völkerschaften zu erleichtern. Verleger, Drucker, Kupferstecher, Holzschneider, Papiermüller, Illuminatoren, kurz Alles bis auf die Schaar der kleinen Bilderkrämer herab, bestrebte sich, den so einträglichen Kunsthandel nach Kräften zu fördern und dem Käufer eine gute und dauerhafte Waare zu liefern. Noch heute bewundern wir die schöne Schwärze der alten Drucke, die glühenden Farben der Initialen und das überaus feste Papier.

Papier! Was ist Papier? Ein von Lumpen bereitetes Ding, was sehr geduldig, was aber auch der Träger unserer Literatur und Kunst ist. — Und auf die Bereitung dieses wichtigen Papiers sollte man nicht die äusserste Sorgfalt verwenden? O Schande unserm Jahrhundert! welches, obgleich durch die ungeheuren Fortschritte der Industrie in Stand gesetzt, die vollkommenste Waare zu liefern, sich doch von einer schlechten, nur durch Dilettantismus und Mittelmässigkeit geschaffenen Mode hinreissen lässt, einer dauerhaften Festigkeit des Papiers eine dieser Dauerhaftigkeit Eintrag thuende weisse Farbe vorzuziehen. Lasst meinethalben den Leuten das Vergnügen, ihre Albums und Almanachs auf überweisses Papier zu drucken, aber setzt Euch, Ihr Männer der Kunst und Wissenschaft, mit aller Macht dagegen, die Produkte Eures Könnens und Wissens, diesem, den Keim des Untergangs (Chlor) in sich tragenden Papiere anvertraut zu sehen!

Prachtwerke, wie die von Lepsius, Hanfstängl, Zahn, Gruner, Raczynski, ja fast Alle bedeutenderen des neunzehnten Jahrhunderts, tragen jetzt schon sichtbare Spuren ihres Untergangs an sich. Ein Knack oder Bruch im Papier ist nie wieder herzustellen, ein Sporflecken nie ohne Nachtheil zu vertilgen; während es eine Kleinigkeit ist, ein älteres Werk durch Waschen, Bleichen, Pressen u. s. w. fast vollständig ohne schlimme Folgen zu renoviren. Jeder Kupferstich-Sammler weiss, dass es gar keiner grossen Kunst bedarf, einen dreihundertjährigen Stich oder Holzschnitt wie ein Schnupftuch zu waschen. — Er versuche dies einmal mit einem solchen funkelnagelneuen Kunstprodukt!

Darum arbeite Jeder, der es mit Kunst und Wissen redlich meint, mit aller Macht diesem Papierunfug entgegen und bedenke, dass künftige Generationen doch auch wissen möchten, wie ein Buch oder Kupferstich im neunzehnten Jahrhundert ausgesehen.

Diese Papierjeremiade ist einem Künstler ausgepresst, der die Verwaltung der gar nicht unbedeutenden Kunst-Bibliothek des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. besorgt, dem täglich die bedeutensten Prachtwerke unsrer Zeit durch die Hände gehen, und der überzeugt ist, dass Alle die, welche Gelegenheit haben in die Schränke einer derartigen Sammlung zu blicken, seinen eben ausgestossenen Nothspruch unterstützen werden.

Frankfurt a. M., den 18. März 1853. **G. Malss.**

Denkmünze.

Denkmünze von J. Wiener, darstellend „das Münster zu Aachen“ nach seiner Wiederherstellung durch den Karlsverein, nach dem vom K. Regierungs- und Baurathe Theoder Stein entworfenen Restaurationsplane. Köln, Verlag von Franz Carl Eisen. 2 Zoll 2 Linien Durchmesser. Preis: In Silber 12 Thlr. in Bronze 1 Thlr. 10 Sgr.

Diese Münze, zur Feier der diesjährigen Heiligthumsfahrt nach Aachen geschlagen, empfiehlt sich auch den Kunstfreunden durch ihre vortreffliche und höchst gelungene, künstlerische Ausführung, welche eine scharfe, kraftvolle Prägung mit Zierlichkeit und Sauberkeit in der Ausarbeitung der Einzelheiten auf eine sehr wirksame Weise vereinigt. Auf der Vorderseite zeigt das Schaustück eine mit grosser Treue und sorgfältigem Fleisse durchgeführte Darstellung der „Münsterkirche zu Aachen nach ihrer Wiederherstellung,“ die Rückseite dagegen gewährt einen Blick in das Innere, in das von Karl dem Grossen erbaute Octogen mit dem hohen Chore. Man blickt tief in diese, zur Zeit Karl IV. geschehene Erweiterung hinein und sieht den vergoldeten Kronleuchter hangen, welchen der rothbärtige Friedrich der Ruhestätte des grossen Karl schenkte.

Der Verleger hat dies interessante Kunstwerk mit einem Umschlag versehen, welcher auf der Binnenseite eine gedrängte und anziehende Geschichte, so wie die Hauptabmessungen des dargestellten Bauwerks giebt. Wir erfahren schliesslich daraus, dass seit 1849 der Karlsverein es sich zur Aufgabe gestellt hat, für die Wiederherstellung des Münster zu sorgen. „S. Maj. d. König v. Preussen hat das Protektorat des Vereins allergnädigst angenommen, und als ersten Beitrag zur würdigen Ausschmückung des Münster-Chores die Erneuerung eines der 13 Chorfenster mit Glasmalerei verheissen. Vor der im Jahre 1853 mit der 500jährigen Sekularfeier der Gründung des Münster-Chores zusammenfallenden Heiligthumsfahrt, wird hoffentlich dies Kunstwerk, welches die Himmelfahrt und Krönung der Jungfrau Maria, nach einer Composition von Cornelius darstellt, in dem grössten Fenster aller bekannten christlichen Kirchen prangen.“ **F. E.**

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Wechselbezüge zwischen Metaphysik und Aesthetik von Dr. M. Carrière. In der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, herausgegeben von Fichte, Ulrici und Wirth. N. F. 22. Bd. 1. Heft. Halle, Pfeffer. 1853.

Geschichte der griechischen Künstler von Dr. Heinrich Brunn I. Theil. VIII u. 620 SS. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn (M. Bruhn). 1853. Pr.: 3⅓ Thlr.

Leben und Werke der berühmtesten Maler aller Zeiten und Länder. Unter Mitwirkung mehrerer Gelehrten und Kunstfreunde herausgegeben von F. O. Heinrich. Erster Band. I. Lieferung. 96 SS. Berlin, Verlag von R. Nesselmann (C. David's Buchhandlung). 1853. Erstes Buch: Die italienischen Schulen. I. Capitel: Die ältesten Meister der toskanischen Schule. 1. Cimabue. 2. Duccio. 3. Andrea Tafi. 4. Gaddo Gaddi. 5. Margaritone. 6. Giotto. — Wir werden beim weiteren Erscheinen auf dieses Unternehmen zurückkommen.

Die Kunst der Hellenen. Festrede am Geburtstage Schinkel's den 13. März 1853 gehalten von Ernst Curtius. Gr. 8. Geh. Pr.: 4 Sgr. Berlin, W. Hertz.

Levensschets van Pieter Christoffel Wonder, eene bidrage, aan de nagedachtenis van wijlen dien Kunstschilder gewijd, door A. Cock. Utrecht, J. de Kruyff. 1852.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. XIX. 10. Jahrg. 1. Heft. Bonn, Marie-Anne. Lihert: *nouvel essai d'explication du monument d'Igel.* — Dr. Aschbach: über die Ala Indiana. — Dr. Braun: römische Alterthümer in Köln. — Dr. Bergemann: römische Alterthümer auf dem Vellerhofe in der Eifel. — Freudenberg: neue Matronensteine aus Antweiler und Zülpich. — Ders.: unedirte Inschrift zu Ehren des Mercur und der Rosmerta. — Dr. Becker: zu römischen Inschriften. — A. Reichensperger: die Schwanenkirche bei Forst auf dem Marsfelde.

Archäologisch-artistische Mittheilungen mit 22 Platten über die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen 1835, 36 u. 37 von K. B. Heller, Bildhauer und Professor. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1852. 4 Thlr. 20 Sgr. — Nach dem „Liter. Centralblatt" interessiren nur die Abbildungen, doch seien auch diese, so vortrefflich sie in farbigem Tondruck ausgeführt sind, nicht geeignet, ein vollständiges, im Einzelnen wissenschaftlich genügendes Bild der in jenen Jahren gemachten Entdeckungen zu geben.

Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft. Herausgegeben von Dr. J. Cäsar. 11. Jahrg. 1. Heft. 1853. — Dr. Pyl: Der Thron des Apollon Amyklaios in Lakonien, nach Pausanias hergestellt und erläutert (1. Abth.).

Briefe über Kunst aus München. 2. Cornelius. 3. Kaulbach. 4. Hess. In den Grenzboten No. 10. 11. 12.

Ueber den ursprünglichen Stich und die allmähligen Abänderungen der Platten des Merian'schen Plans der Stadt Frankfurt a. M. von K. Th. Reifenstein. Im „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst". 5. Heft. Frankfurt, Schmerber.

Stimmen aus dem Kunst-Publikum, Studien von Hugo von Blomberg. Berlin, J. Springer. 1853. 24 SS. — Der besonders in Künstlerkreisen als Dichter so mancher gemüthvoller und launiger Lieder bekannte Verfasser lässt hier als stehende Typen jedes Kunstausstellungs-Publikums 1. den Bescheidenen, der „nichts davon versteht" und doch am meisten raisonnirt, 2. den Mäcen, der „den Spass bezahlen kann", 3. den Enthusiasten, der Alles „himmlisch, herrlich, wunderschön" findet und 4. die Unaussprechtliche auftreten und sich selber in humoristischer Weise nach Art der Gaudy'schen Refraingedichte zum Besten geben. Sehr ergötzlich zu lesen.

The Art-Journal. Märzheft 1853. — Ed. Hall: Ueber die Ausschmückung öffentlicher Gebäude durch die Malerei und Bildhauerei. — Frau Merrifield: Die Kleidung, eine schöne Kunst. III. Der Kopfputz. — Der Krystallpalast zu Sydenham. — Verkauf der Galerie Orleans. — R. Hunt: Die Ornamentsteine des Königreichs. Eine Würdigung des Marmors von Devonshire und Derbyshire und andern Gesteins in seiner Verwendbarkeit für den ornamentistischen Theil der Baukunst. — Ausstellung der British Institution für 1853. — Reise eines Künstlers von Antwerpen nach Rom. Die Schweiz. (Mit Abbildungen.)

L'Artiste. Tomo X. No. 1. L. Clément de Ris: Das Museum von Lille. II. — Maurice Duvernay: Die Ausstellung in Bordeaux. — Pierre Duvernay: Der Verkauf der Galerie Orleans.

No. 2. Lord Pilgrim: Kritik über E. H. Langlois' *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts.*

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 17. | Sonnabend, den 23. April. | 1853.

Inhalt: Rietschel's Entwurf zur Schiller- und Göthe-Gruppe. — Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover. (Fortsetzung) — Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien, von J. D. Passavant. (Schluss) — **Kunstliteratur.** Architecture civile et domestique au moyen-age et à la renaissance, dessinée et publiée par Aymar Verdier et Dr. F. Cattois. W. Lübke. — **Zeitung.** Berlin. Potsdam. Halberstadt. Bremen. Düsseldorf. Hannover. Lüttich. London.

Rietschel's Entwurf zur Göthe- und Schiller-Gruppe.

Rietschel's Modell zu den vereinigten Göthe- und Schiller-Statuen war vor einiger Zeit in Weimar ausgestellt und hat bei Künstlern und Laien ungetheilten Beifall erworben. Mit aufrichtiger Freude und innerer Ueberzeugung habe ich mich unter den Letzteren befunden und will Ihnen gern Rechenschaft über den Gang meiner Empfindung und ihrer Motive zu geben versuchen. Wenn das Erfinden und Durchführen einer plastischen, namentlich monumentalen Gruppe an sich schon grosse Schwierigkeiten bietet, so traten sie bei diesem Werke verdoppelt ein, da es eine neue Bahn zu brechen hatte, indem es den Blicken des Beschauers das ungewohnte Bild einer Gruppe in moderner Civilkleidung bot, nachdem Rauch schon durch ein schönes, geistreiches Modell einer Gruppe dieser grossen Dichter in griechischer Kleidung gerechte Anerkennung gefunden und die Vorstellung in eine andere Richtung gelenkt hatte. Ein entscheidendes Wort König Ludwigs von Bayern, an welches grosse Vortheile für das Zustandebringen dieses Monumentes geknüpft waren, machte diese Darstellungsart zur Bedingung, und seine Gründe wurden nicht nur maassgebend, sondern nach und nach auch als einsichtsvoll und richtig erkannt. Das fremde Kostüm hätte unzweifelhaft eine Scheidewand zwischen der Gegenwart und zweien ihrer grössten Männer gezogen, die ihr nicht nur so ganz angehören, sondern sie in geistiger Beziehung zum Theil geschaffen haben, und ihre Bildnisse, in dieser Bekleidung an dem Orte aufgestellt, wo sie gelebt und gewirkt, musste maskenhaft erscheinen und auf die Vielen, die sie noch lebend sahen und kannten, einen kalten, entfremdenden Eindruck machen. Der Nachwelt aber würde dadurch der Vortheil entzogen, das Bild dieser ausgezeichnetsten Dichter Deutschlands in ihrer wirklichen historischen Erscheinung aufzunehmen und aus der Betrachtung desselben Belehrung über die Eigenthümlichkeiten der Form und Sitte ihrer Zeit zu schöpfen, wie wir sie so vielen Denkmalen der Vergangenheit anerkennend verdanken und welche doch so viel zur Auffassung und zum richtigen Verständniss ihres Geistes beiträgt. Ausser dass das objektivirende und idealisirende Wesen der Kunst sich überhaupt und besonders in unserer mehr nach Begriffen, als in naiver Empfindung bildenden Zeit, sich gegen die Darstellung der subjektiven Gegenwart sträubt, mag unsere Kleidung auch in der That etwas Unschönes haben und für den Künstler, namentlich den Plastiker, schwieriger zu bewältigen sein. Für Stoffe der Idealität und Phantasie, für Darstellungen eigener, freier Erfindung wird sie daher so leicht Niemand empfehlen; und doch wurde in der neuesten Zeit in der Malerei durch den genialen M. von Schwind in München eine höchst glückliche von dem glänzendsten Erfolge begleitete Initiative auch hierin gegeben und geradezu der Beweis geliefert, wie bei rechtem Verständniss und Geschick auch die poetischste feinste Schöpfung in unserm Costüme durchgeführt und zur Geltung gebracht werden könne. Das Mittelalter hat in seiner Naivetät darin ganz andere Dinge gewagt, und wir sehen in Stein gehauene Kleidungen auf Bildwerken jener Zeit, die abstruser und unschöner sind, als wir deren aufzuweisen haben, mit vollkommener Duldung, ja grosser Befriedigung an und bereichern unsere Anschauungen und erweitern unsere Forschungen an denselben. Bei historisch monumentalen Gegenständen handelt es sich aber auch vorzüglich um das Charakteristische und Positive und das kann doch gewiss nur in der specifischen Kleidung der jedesmaligen Zeit gebracht werden, in ihr nur können wir der Nachwelt eine Persönlichkeit zeigen und aufbewahren, wie sie wirklich war. Freilich hat das Monument ausser der Darstellung der äusseren Erscheinung, ausser der geistigen Objektivirung, welche die Bedingungen des guten Portraits sind, auch noch das Element der Verherrlichung und Feier zur Aufgabe, und dieses mit dem Portrait zu verschmelzen, bleibt dem Genius des monumentalen Künstlers vorbehalten. Rietschel hat es, meiner Ansicht nach in der Schiller- und Göthe-Gruppe auch vollkommen erreicht und die Kleidungen, obgleich ganz so wie sie diese grossen Männer wirklich trugen, thun der Grossartigkeit und Erhabenheit des Monumentes nicht den mindesten Eintrag und fügen der Erhebung nur das wohlthuende Gefühl des Bewusstseins bei, dass diese Heroen unsere Mitlebenden und Zeitgenossen waren. Göthe ist im Fracke mit dem Stern und frisirt, Schiller im einfachen Ueberrocke mit wallendem Haare gebildet. Ausser dass diese

Verschiedenheit eine gefällige Abwechslung für die Gestaltung der Gruppe gewährt, lässt sie in Göthe gleich den Staats- und Hofmann sehen, während sie uns Schiller als Privatmann bezeichnet und sogar das Wanderleben andeutet, zu dem ihn sein Schicksal verurtheilte, und das ihn auch Weimar erst in seinen letzten Jahren und nur für kurze Dauer angehören liess. Sie schreiten vereint und ihre Mienen und Gebehrden drücken die Spannung und das Aufgebot ihres ganzen Wesens aus, mit der sie ein gemeinsames Ziel verfolgen. Dieses Ziel ist durch den Lorbeer symbolisch bezeichnet, welchen Göthe mit der rechten Hand sicher und kräftig gefasst hält, während seine linke vertraulich auf Schillers Schulter ruht. Sein Auge blickt bestimmt und ruhig vorwärts und alle Züge vereinen mit der psychischen Spannung den Ausdruck von Klarheit und Besonnenheit, die diesem gewaltigen Geiste so eigen waren. Schiller hält in der linken Hand eine Rolle und seine Rechte hat auch den Kranz gefasst, doch scheint dies bewusstloser als bei seinem Gefährten zu geschehen, indem sein ganzes von Begeisterung gehobenes Wesen in dem Streben nach dem gemeinsamen Ziele aufzugehen scheint. Etwas Traumartiges, Seherhaftes ist über die ganze Gestalt verbreitet, das ihr einen eigenen Reiz verleiht und im Gegensatze mit Göthe's gebieterischer Festigkeit die Eigenthümlichkeiten beider charakterisirend auseinanderhält und fein und scharf bezeichnet. In dem einheitlichen mit einander und Zusammenstreben, das sich so klar in beiden Gestalten ausdrückt und wovon der gemeinsam gefasste Kranz nur die sinnbildliche Spitze ausmacht, ist zugleich der centrale Schwerpunkt gegeben, der einer Gruppe so wesentlich ist und die Zusammenstellung von Figuren motivirt und rechtfertigt. Die Führung der Linien in und durch beide Gestalten wird Jeder, bei gründlicher Untersuchung, diesem Zwecke höchst angemessen und dienlich finden. Es wird einem wohl vor diesem Werke und sein Anblick erfüllt den Beschauer mit traulicher, heimatlicher Empfindung. Rietschel hat schon in seiner vortrefflichen Statue Lessing's bewiesen, wie er ohne das Hülfs- und Deckmittel des Mantels das moderne Kostüm so künstlerisch zu behandeln, so historisch zu stylisiren verstehe, dass es bei monumentalen Aufgaben von der glücklichsten Wirkung sei. Diese Gruppe, die bei Anwendung desselben verdoppelte Schwierigkeiten entgegensetzte, ist ein neuer glänzender Belag dafür und kann in Wahrheit für einen errungenen Sieg gelten. Es handelt sich nur darum, dass unsere moderne Tracht allseitig künstlerisch durchgearbeitet werde, dass sich das Auge an diese Darstellungsweise gewöhne, um ihr die allgemeine Geltung zu verschaffen, auch bei ernsten and erhabenen Kunstwerken angewendet zu werden, was bei geschichtlichen Stoffen von so unabweislichem Belange ist. Es scheint freilich mehr in dem Geiste und der Richtung unserer Zeit zu liegen, bei vorkommenden Unzulänglichkeiten, Mängeln und Hindernissen, sich der beschwerlichen und langsamen Arbeit einer genetischen, beharrlichen Durchbildung zu entziehen und statt das Gegebene anzuwenden, auszuführen und zu vervollkommnen, lieber, mit dessen gänzlicher Uebergehung und Beseitigung, an einem ganz neuen entgegengesetzten Punkte anzuknüpfen. Dieses Verfahren kann aber in der Kunst eben so wenig als im Leben zu grossen dauernden Resultaten führen. Rietschel hat sich nun in dieser Durchbildung des Gegebenen in seinem Zweige ein unbestrittenes Verdienst erworben, das wir in unsern Tagen aus dem angeführten Grunde um so höher anschlagen. Einer anderen Regung unserer Gegenwart, dem Gefühle für unser grosses Vaterland, dem Drange nach Wahrheit und Natürlichkeit wird sein Streben, seine gelungene Leistung um so inniger begegnen; und so hoffen und glauben wir, dass der Beifall, den das besprochene Werk in den Weimarischen Kreisen gefunden, sich zu einem allgemeinen gestalten werde, wenn es vollendet die Stätte zieren wird, wo die Dichter gewandelt, die es verherrlichen soll. Möge dessen Aufstellung so rasch als möglich und recht glücklich erfolgen.

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

(Fortsetzung.)

Northen. — G. Flüggen. — Geyer. — L. Hunin. — C. E. Böttcher. — C. Sell. — W. Camphausen. — Hasenclever. — P. v. Schendel. — B. Mohrhagen. — A. Schrödter. — Reimer. — R. Jordan. — H. Bürkel. — J. Hoegg. — E. Delbloc. — C. Schröder.

Unter den historischen Nachzüglern erwarb sich Northen's treffliches Bild „der Ausfall von Menin“ ungetheilte Bewunderung. Der Künstler hat durch diese Leistung die Hoffnungen in vollem Umfange bestätigt, welche sein „Treffen an der Göhrde“ bereits in uns erweckte. Die Waffenthat, welche dieses Bild mit vaterländischer Begeisterung feiert, datirt aus den Revolutionskämpfen der neunziger Jahre und ist durch Scharnhorst's Feder und Schwert historisch geworden. Sie wurde durch Clairfait's Niederlage bei Mouskron herbeigeführt. Menin, ein schlecht befestigter aber wichtiger flandrischer Platz, war durch eine kleine Besatzung hannoverscher Infanterie und französischer Emigrés unter den Befehlen Hammerstein's und Scharnhorst's, der damals noch hannoverscher Artillerie-Officier war, vertheidigt. Für die nach jener Schlacht auf's Aeusserste durch die zehnfache Uebermacht Moreau's und Vandamme's gedrängte Besatzung blieb nur die Wahl sich durchzuschlagen oder zu ergeben, nachdem die Stadt durch den Feind in Brand geschossen war. Hammerstein, der die Emigrirten durch die Uebergabe der Festung dem sicheren Verderben preisgegeben sah, schwankte keinen Augenblick und führte in der Nacht vom 29. auf den 30. April 1794 das kühne Wagniss aus, das Northen zum Gegenstande seines Bildes gewählt hat. Nach fünf Tagen des Kampfes und der Anstrengung stand das um die Hälfte aufgeriebene Corps vor den Thoren von Brügge und erzwang sich den Eingang. — Wir sehen das Bataillon, von seinem greisen Führer zur Begeisterung entflammt, aus den in lichten Flammen stehenden Festungswerken in geschlossenen Zügen vom Hintergrunde heranrücken. Die Glut des Feuers macht die Nacht zum Tage und wir lesen die Kampfeslust und Begeisterung in den Zügen der dem Tode Geweihten. Schon sind die Vordermänner zur Linken mit den republikanischen Truppen handgemein geworden und einzelne Todte und Verwundete von beiden Seiten bedecken den Boden. Im Vordergrunde, dem Beschauer zur Rechten, haben einige Tirailleurs an einem in die Scene hineinragenden Hause Posto gefasst und nehmen den vor dem Bilde befindlichen Feind auf's Korn. In der Mitte des Bildes bleibt der Blick auf den Anführer zu Ross und die anstürmenden Truppen frei. Durch diese Gesammtanordnung hat Northen sein Kompositionstalent entschieden bewährt. Denn dadurch, dass er den Moment vor dem Zusammenstoss besonders hervorgehoben hat und in der Darstellung des Feindes mehr andeutend verfahren ist, wird die Idee des Ausfalls glücklich veranschaulicht und das Spannende der Handlung bedeutend erhöht. Gehen wir jetzt auf die Ausführung ein, so sehen wir, dass der lebendigen Phantasie des Künstlers Zeichnung und Kolorit in einem Grade das Gleichgewicht halten, dass wir den Begriff des Kunstwerkes mit diesem Bilde im wahrsten Sinne verbinden können. Ueberaus gelungen ist Stellung, Ausdruck und Bewegung der Tirailleurs, deren stark perspektivisch verkürzte Gewehre ein kühnes und frappantes Motiv enthalten. Während diese Gestalten im Schatten

der dunklen Mauer sich befinden, ergiesst die Flamme dieses Hauses ein Meer von Licht über die Gesichter, Hüte, Bajonette und rothen Uniformen der andringenden Kolonne, ohne dass die Flamme selbst wesentlich sichtbar wird. Die schroffen Beleuchtungsgegensätze, welche durch diese geschickte Anordnung bezweckt wurden, sind mit grosser Gewandtheit gemalt und von schaurig-kriegerischer Wirkung.

Auf dem Gebiete der Genremalerei beansprucht das Zwillingspaar von G. Flüggen in München: „die Erbschleicher" und „das Testament", die erste Besprechung, da diesen Bildern wegen ihrer künstlerischen Bedeutung von vornherein eine lebhafte Theilnahme geschenkt wurde und ihr Inhalt zu vielfachen Debatten Gelegenheit geboten hat. Auf dem erstgenannten Bilde erblicken wir das Innere eines Sterbegemachs. In einem weiten Armsessel ruht, auf feine Spitzenkissen gebettet, eine vornehme Frauengestalt, deren blasse Züge soeben der Todeskrampf durchzuckt hat. Ihre Linke hängt bereits leblos am Körper herab, während in der Rechten das Leben unter den letzten vergeblichen Versuchen, ihr Testament zu Gunsten der Kirche zu ändern, erstirbt. In den drei Zeugen dieser Scene erkennen wir katholische Geistliche, deren frappante Individualisirung über die Tendenz des Bildes keinen Zweifel lässt. Der ältere von ihnen, ein verschmitzter Graukopf, hat, in der Hoffnung, die wichtige Unterschrift den letzten Lebensmomenten noch abzuringen, mit hastiger Gier die Feder in die Hand der Sterbenden gedrückt und prüft nun, über die Entschlafene gebeugt, mit lauernd ungewissem Auge ihre Züge. Der andere, eine feiste durch die Centnerlast des Körpers auf den Stuhl gedrückte Mönchsgestalt, ballt im Ingrimm über die fehlgeschlagene Hoffnung die Faust, während die hagere, asketische Figur des Dritten, in der wir einen unheimlichen Typos der Väter von der Gesellschaft Jesu scharf ausgesprochen finden, über den Tisch gebeugt mit einem nach Leben spähenden Blicke die Leiche zu durchbohren scheint, zugleich aber durch unwillkürlichen Druck auf den Arm des Nachbarn seinem Aerger über den unerwarteten Ausgang Luft macht. In der Darstellung dieser drei Charaktere, deren Seele, jede in ihrer Weise, auf der Höhe des kritischen Moments, unbelauert von unwillkommenen Späheraugen, mit ergreifender Wahrheit in die Züge tritt, hat der Künstler ein psychologisches Meisterwerk geliefert. Gleichzeitig aber hat er seine Aufgabe durch die trauernde Dienerin im Hintergrunde, welche mit tiefem Schmerze ihr Gesicht in den Händen birgt, von einer bedeutsam moralischen Seite erfasst und durch eine treffliche Gruppirung nebst meisterhafter Concentration des Lichts eine wirkungsreiche Abgeschlossenheit der Handlung zu erreichen gewusst. Ein wesentlicher Antheil an dieser abgeschlossenen Stimmung gebührt der vorzüglichen Behandlung von Hintergründen und Nebendingen. Das elfenbeinerne Kruzifix und das verhängnissvolle Pergament auf dem Tische, die Teppiche, der Schirm, das altmodische Meubleapparat im Renaissançestyl, kurz die ganze Dekoration dieses Intérieurs lassen neben dem gewandten Künstler den Sammler und Alterthumsfreund durchblicken. — Auf dem anderen, „das Testament" benannten Bilde, haben wir eine Handlung vor uns, die, mag man sie deuten wie man will, jedenfalls zu der ersteren in einer tieferen Beziehung steht. Wir wohnen der Oeffnung des Testaments bei, dessen Aenderung die frommen Väter auf jenem Bilde nicht mehr durchzusetzen vermochten. An einem Tische sitzen der Notar, den Inhalt des Vermächtnisses lesend, und der Testamentsvollstrecker. Im Hintergrunde stehen die Zeugen. Ein flüchtiger Blick auf die übrigen Personen zeigt uns, dass wir das auf dem ersten Bilde eingetretene Ereigniss nicht zu beklagen haben, denn die Erbschaft ist einer armen Frau oder Verwandten zugefallen, die, mit ihren Kindern durch einen ältlichen Herrn eingeführt, in welchem wir einen Schulmeister oder geistlichen Herrn vermuthen, dem Tische sich nahet, um in dankbarer Rührung das ihr widerfahrne Glück zu vernehmen. Eine vornehme Matrone in Trauerkleidern, in der Einige unbegreiflicherweise die Erblasserin selbst haben erblicken und somit die Beziehung zum ersten Bilde läugnen wollen, steht am Tische und nimmt die Huldigung des Dankes durch Handkuss von einem der Kinder entgegen, wobei sie auf einen am Boden stehenden inhaltreichen Kasten deutet. Wir haben in dieser Dame eine ältere Freundin oder Verwandte der Verstorbenen zu erkennen geglaubt, durch deren Fürsprache den armen Leuten ein Theil der Erbschaft zugefallen ist. — Wenn der Künstler mit der in diese beiden Bilder unverkennbar gelegten Gegenseitigkeit stillschweigend den Wunsch der Untrennbarkeit im Verkaufe ausgedrückt hat, so finden wir das natürlich und auch unserem Wunsche entsprechend, können aber nicht umhin, ihn darauf aufmerksam zu machen, dass der zwischen beiden obwaltende Unterschied in der Klarheit der Composition, das Interesse vorwiegend auf das erste Bild concentriren musste. Der Gegenstand des ersten Bildes steht an sich völlig klar und unabhängig da, was bei dem zweiten nicht in demselben Grade der Fall ist. Dass auch der Künstler dieses Missverhältniss empfunden hat, scheint er durch eine liebevollere und sorgfältigere Durchführung, namentlich der Charakterköpfe auf den Erbschleichern, zugestanden zu haben. Dieses Bild wurde von Sr. Majestät dem Könige der Kunstsammlung zum Geschenk gemacht. — Geyer in Augsburg blieb mit seinen „Hazardspielern" hinter der für die hiesige Kunstsammlung früher erworbenen humoristischen Darstellung zurück, wiewohl das Bild manches Verdienstliche enthielt. — L. Hunin in Mecheln „ein unglücklicher Handwerker bringt sein Handwerkszeug nach dem Pfandhause", schildert mit grossem Geschick den Ernst des socialen Weh's, ohne jedoch in eine einseitige Hervorkehrung der Tendenz zu verfallen. Moralisch geknickt und erschöpft durch den Kampf mit der Sorge lehnt ein armer Arbeiter, dessen Züge die Blässe des Kummers und der Hoffnungslosigkeit tragen, vor dem Eingange zu einem der Bureaux des *mont-de-piété*. Ihm zur Seite seine Tochter, die als versöhnende Vermittlerin mit dem Geschicke bemüht ist, durch trostreichen Zuspruch den gebrochenen Muth ihres Vaters wieder aufzurichten. Die Figur des Handwerkers ist ganz vortrefflich und mit den Umgebungen in Stimmung gesetzt, weniger die der Tochter, deren Gestalt etwas zu kurz gerathen ist und im Ausdrucke an die Sentimentalität französischer Roman-Illustrationen erinnert.

Ein tragisches Motiv aus den Tagen der ersten Kaiserzeit „nach der Schlacht" hat C. E. Böttcher in Düsseldorf mit Glück in Scene zu setzen gewusst. Vor uns auf ödem Schlachtfelde steht, wie eine Säule unter Trümmern, die historische Gestalt eines Soldaten von der alten Kaisergarde in seiner grotesken Uniform und hebt den Mantel von der Leiche seines jugendlichen Kriegsgefährten, dem die tödtliche Kugel durchs Herz gedrungen ist. Daneben kniet in tiefem Schmerze die Marketenderin des Regiments, ein jugendliches Weib, die in dem Gefallenen den Geliebten beweint. Die nächtlichen Schatten, welche sich über das weite, durch spärliche Wachtfeuer erhellte Schlachtfeld zu lagern beginnen, das blasse Licht des Vollmonds im Kampfe mit dem hinsterbenden Tage verleihen dem Bilde eine landschaftliche Schwermuth, welche mit dem Schmerze der Leidtragenden in gutem Einklange steht.

Ein verwandtes Bestreben, Naturstimmung und Handlung zu verschmelzen, enthält eine Schlachtscene im Kostüme des dreissigjährigen Krieges von C Sell in Düsseldorf „Soldaten

tragen ihren verwundeten Anführer durch feindliche Vorposten". Behutsam schleichend, die äusserste Spannung des Auges und Ohrs in den Gebehrden, tragen einige Krieger die theure Last ihres verwundeten Anführers auf ungebahntem Pfade durch den Feind. Die Nacht bricht eben herein und gespenstisch treten die bleichen Gesichter aus dem Zwielichte hervor. Das Ganze ist poetisch gedacht und mit Geschick gemalt. Besonders gelungen ist der herbstlich kalte Novemberhimmel.

W. Camphausen in Düsseldorf hat in einem meisterhaft gemalten Effektbilde „Nächtliche Flucht im Charakter des 16ten Jahrhunderts" die romantischen Reize nächtlicher Beleuchtung mit balladenhafter Poesie auf die Leinwand gezaubert. In einer durch den Vollmond, so weit es der drohend umwölkte Himmel zulässt, erleuchteten Gebirgslandschaft von pittoresken Formen begegnen wir einer nächtlichen Kavalkade, die auf einsamem Pfade der Verfolgung entflieht. Aus einer mit Eisenblech beschlagenen altmodischen Kutsche lehnt ein bejahrter Herr im Kostüme der Zeit und schaut sich ängstlich nach den unsichtbaren Verfolgern um; denn schon scheinen den ermatteten Gäulen die Kräfte zu schwinden. Ihm zur Seite birgt eine Weibergestalt sich im Grunde des Wagens. Neben her galoppiren auf beiden Seiten gepanzerte Fackelreiter, auf deren Rüstungen Fackel- und Mondschein in wunderbar magischer Wirkung sich streiten. Eine gewappnete Nachhut, von der Einer den Kopf nach der nahenden Gefahr wendet, schliesst den Zug. Allen voran die treue unermüdliche Dogge, die Hüterin des Schlosshofes. Am fernen Horizonte aber leuchtet die ersterbende Glut einer niegergebrannten Burg. — Dieses Effektbild erfüllt seinen Zweck mit so täuschender Wahrheit und so ausserordentlicher Vollendung, dass es als ein wahres Meisterwerk von nächtlicher Beleuchtungsmalerei anzusehen ist.

Aehnliches lässt sich von Hasenclever's Bild sagen, dessen Vorwand abermals dem unerschöpflichen Quell der Jobsiade entnommen ist. Auf diesem Bilde haben wir auch Mondscheinstimmung, aber keine romantisch-pittoreske, sondern eine philisterhaft-gemüthliche, den Mondschein der Wächter, der verliebten Kater und Flötenbläser. Nachtwächter Jobs, den Dreimaster auf dem Kopfe und bewaffnet mit Pike und Horn, verkündet von hoher Bastei herab der zu seinen Füssen schlafenden Stadt die zwölfte Stunde. Ein Lichtstrahl fällt verstohlen im nämlichen Augenblicke von seiner Laterne auf des Helden Antlitz zur Verherrlichung dieser grossen That. Die bei Werken monumentaler Gattung gern beobachtete Pyramidenform der Composition auch hier — wie es scheint, nicht ohne Absicht — festgehalten zu sehen, ist von sehr glücklich parodirender Wirkung. Die Ader des Humors ist auch diesesmal dem Künstler nicht ausgegangen, nur hätten wir im Interesse der Naturwahrheit gewünscht, dass es bei jenen beiden Lichtern sein Bewenden gehabt hätte und die vorlaute Einmischung der Sterne verbeten.

P. v. Schendel in Brüssel „ein Mädchen mit einem Lichte in der Hand" zeigt sich in ziemlich geistloser Nachahmung Schalkens befangen; dagegen lieferte B. Mohrhagen in Hamburg zwei Effektbilder von eigenthümlicher Art: „Deutsche Flüchtlinge in einem lombardischen Wirthshause in Gefahr erkannt zu werden" und „Das Innere einer lombardischen Pächterwohnung". Obgleich man aus ersterem Gegenstande alles Andere eher, als was es sein soll, herausdeuten möchte und überhaupt die Zeichnung der Staffage im höchsten Grade manierirt und vernachlässigt ist, so ist dagegen das Machwerk der Stoffe, der von Russ geschwärzten Wände, Kamine und Rauchfänge geschickt und keck etwa wie eine in Oelfarbe übersetzte Pastelmalerei.

Der geniale A. Schrödter in Frankfurt a. M. führte den „Festzug des Königs Rheinwein" in Gestalt eines Frieses an uns vorüber. Dieses Bild liess zwar in der Zeichnung Einiges zu wünschen übrig, suchte aber an schöpferischer Laune und Erfindung seines Gleichen. König Rheinwein, eine blondlockige Jünglingsgestalt, die Rebenkrone auf dem Haupte, thront in golddurchwirktem Purpurmantel auf einer zu einem Triumphwagen umgestalteten Kelter. Vier zarte blonde Pagen in blauem Kleide begleiten den Wagen und tragen die Insignien des Reichs. Ein jauchzender Zug von Männern, Weibern und Kindern zieht in bacchantischem Taumel und ausgelassener Lust den Wagen, hinterdrein aber schreiten mit unübertrefflichem Selbstbewusstsein die Küper. Die Rebenhügel im Hintergrunde und Zuschauer am Wege sind andeutend gehalten. König Rheinwein erschien uns als Hauptfigur etwas unbedeutend und zu blasirttrunken im Ausdruck, um der ihm dargebrachten Huldigung so von Herzen bewusst werden zu können. — Reimer in Düsseldorf malte einen „Gänschändler", der, zu Markte ziehend, den zu machenden Gewinn vorher überschlägt; R. Jordan einen „alten weitsichtigen Junggesellen", mit Stricken beschäftigt, H. Bürkel in München einen „umgeworfenen Heuwagen" in möglichst tragikomischer Auffassung des Moments und H. Brunner daselbst „Bergmännlein, welche sich mit dem Apparate eines Malers belustigen"; er verwob das deutsche Märchen mit vielem Humor in seine Darstellung. Launige Züge aus den Flegeljahren stellten dar: J. Hoegg in Düsseldorf „der heimliche Raucher", ein Knabe zündet sich die dem Grossvater im Schlafe entsunkene Pfeife an, E. Delbloc in Brüssel „der schlechte Schüler" schleicht wie ein begossener Pudel aus der Schule nach Hause im Vorgefühle der Tracht Prügel, die seiner daheim wartet, und C. Schröder „Ein loser Bube ahmt hinter dem Rücken seines halbtauben Meisters den Gesang des Hänflings im Bauer nach". Dieser ist ans Fenster getreten und lauscht voll Entzücken über die Fortschritte des geliebten Vogels dem Gesange. (Fortsetzung folgt)

Ueber den Gang der christlichen Kunst in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Schluss.)

In der neueren Zeit folgten die spanischen Maler der Schule des Louis David in Paris und gelangten hierdurch zu einer strengeren Zeichnung; Don José Aparicio verfiel dabei auch in dessen theatralische Darstellungsweise; Don José de Madrazo, der jetzige Director der königlichen Museen, hielt sich davon etwas freier und führte manches Bild für Kirchen und Privaten aus, die den Anbruch einer besseren Zeit verkündeten. Er sollte sie in Don Frederico de Madrazo, seinem Sohne, erleben, der ebensowohl durch historische Bilder, als besonders durch seine trefflichen Portraits, sich zu einem Künstler ersten Ranges erhoben hat. Seine Studien in Paris bildeten ihn zu einem sehr correcten Zeichner, während er mehr dem Colorit eines Murillo nachstrebte, dabei führt er alles mit Sorgfalt, wenn auch meisterlich aus. In seinen Bildnissen erfreut ausserdem die Haltung jenes edelen Anstandes, welcher den Spaniern so eigenthümlich ist. Ein anderes schönes Talent schien mit José Utrera aufzugehen, als er im Jahre 1847 sein Gemälde des „Gusmal el buono" zu aller Bewunderung ausgefürt hatte, allein plötzlich 1848, erst 19 Jahre alt, gestorben ist. Ein Historienmaler, dem es um die Förderung der Kunst in Spanien ernstlich zu thun ist und deshalb an geeigneter Stelle beachtenswerthe Vorschläge gemacht hat, ist Don José Galofre in Madrid. Er hat seine Studien in Rom gemacht, wo er den Umgang mit Overbeck gepflegt und daselbst eine Schrift verfasst,

in welcher er über den Zustand der Kunst in Italien und anderen Ländern Europas Kunde giebt, dabei aber auch Rathschläge, wie er glaubt, dass die Kunst, immer in Hinblick auf sein Vaterland, könne gefördert werden[1]). Mit kunsthistorischen Untersuchungen beschäftigt sich auch der ältere Historienmaler Don Valentino Carderera; namentlich hat er viele geschichtliche und in Bezug auf das Costüm interessante Grabmonumente in allen Theilen Spaniens abgezeichnet und gedenkt darüber ein Werk in Paris erscheinen zu lassen, da es in Madrid und überhaupt in Spanien keine Lithographen giebt, die befriedigende Arbeiten leisten würden. Dem Publikum schon bekannt sind die 36 Lieferungen des gleichfalls in Paris erscheinenden Werkes des Malers Don Genaro Pedro Villa-Amil[2]), worin viele der interessantesten Gebäulichkeiten Spaniens malerisch lithographirt sind, und öfters auf Documenten beruhende Kunstnachrichten mitgetheilt werden. Villa-Amil ist hauptsächlich Genre- und Landschaftsmaler und weiss den spanischen Gegenden die pittoreske Seite abzugewinnen und mit Geist darzustellen. Sorgfältiges, naturgetreues Studium bleibt bei seiner breit behandelten Ausführung wenig berücksichtigt, die mehr auf eine allgemeine Wirkung und mit Erfolg hinzielt. Auch Sevilla hat einige schätzenswerthe Maler, unter denen sich besonders der sehr unterrichtete Historien- und Genremaler Don Joaquin Becquer, von deutscher Abkunft, auszeichnet. Sein Bild eines jener belebten Markttage in Sevilla giebt von dem bunten Treiben derselben eine sehr charakteristische Darstellung. Ein anderer Maler daselbst Don Manuel Varena hat mit vielem Geschick mehrere Gemälde von Murillo copirt und sich dessen Colorit anzueignen gesucht, wie denn überhaupt die spanischen Maler an der Färbung ihrer alten Schule festhalten. Seine eigenen Compositionen gehören dem Genre an. Die besten Landschafter in Sevilla sind Baron und Dies; besonders schön behandelt ersterer seine Baumgruppen, und führt sie mit vieler Sorgfalt, wenn auch etwas conventionell aus.

Der Kupferstichkunst in Spanien zu gedenken, fanden wir bisher keine Gelegenheit und auch jetzt können wir über sie nur wenig berichten, da sich hier nie ein Meister von besonderer Auszeichnung darin hervorgethan, wenn wir einige Maler des 17. Jahrhunderts, namentlich Ribera, ausnehmen, welcher vortreffliche Malerradirungen in Italien gefertigt. Um die eigentliche Kupferstichkunst zu heben, erschien gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf Kosten der Regierung die illustirte Ausgabe des Don Quixote de la Mancha, Madrid 1780, mit Kupferstichen nach den Compositionen des Antonio Carnicero, und 1791 die Bildnisse und das Leben berühmter Spanier. Allein es befindet sich dabei kein einziges Blatt von hohem Kunstwerthe. Am ausgezeichnetsten sind noch die des Fernando Selma, welcher auch 1782 uns zu allererst einen Kupferstich nach Raphaels Madonna mit dem Fisch geliefert, der mit vieler Sorgfalt sehr brav behandelt ist. Nach Selma hat sich R. Esteve durch einen Stich nach dem berühmten Bilde des Moses von Murillo verdienten Ruhm erworben, wenn er auch nicht ganz das reizende Helldunkel des Originals wiederzugeben vermochte. Unter den jetzt lebenden Kupferstechern Spaniens ist Don Vicente Peleguér in Madrid der angesehenste und seit längerer Zeit, man sagt seit 30 Jahren, beschäftigt einen Stich nach dem Gemälde der h. Elisabeth von Murillo zu fertigen. Die Platte hat er nach Paris gesendet, um einen Probedruck zu erhalten, da die Druckereien in Madrid zu schlecht sind, um gute Platten befriedigend abzuziehen. Die Zeichnung, die der Künstler behufs des Stiches ausgeführt, ist sehr schön, so dass wir auch eine gelungene Uebertragung auf die Platte erwarten dürfen. In Sevilla setzt man grosse Hoffnungen in einen jungen talentvollen Kupferstecher, Namens Herticosa, der in Paris studirt hat und ein vortrefflicher Zeichner ist.

Diesem Mangel an spanischen Künstlern abzuhelfen, die Kunst überhaupt im Lande zu heben, hat die Regierung vor einigen Jahren die Akademien auf 15 vermehrt, von denen vier ersten Ranges in Madrid, Sevilla, Valencia und Barcelona, wo in allen Fächern der bildenden Kunst Unterricht ertheilt wird. Angestellt sind daran ein Präsident, ein Secretair, ein Kunsthistoriker und mehrere Professoren. Die übrigen Akademien beschränken sich auf den Zeichenunterricht. Der Erfolg entsprach jedoch nicht den wohlgemeinten Absichten. Denn bei den massenhaften Anstellungen, besonders in diesem Lande, wo Protectionen mehr als das Verdienst oder die Fähigkeiten zur Geltung kommen, zeigte es sich sehr bald, dass die wenigsten der Aufgabe ihres Berufs gewachsen waren, der Unterricht auf das kläglichste bestellt ist, und von vorn herein die Einrichtungen ungenügend, mehr auf die Bequemlichkeit der Professoren, als auf eine tüchtige Förderung der Kunst berechnet sind. Die unter Carl III im Jahre 1752 gegründete Academia de S. Fernando zu Madrid suchte schon Mengs, aber vergeblich, durch Intriguen verhindert, zweckmässiger einzurichten und Missbräuche abzustellen. Hier wird der Zeichenunterricht nach dem lebenden Modell Morgens von 8 bis 10 Uhr täglich ertheilt und hierauf der im Malen von 10 bis 12 Uhr. Die übrige Zeit verwenden die Malerzöglinge zum Copiren nach älteren Gemälden, wobei ohne alle vorbereitende Aufzeichnung sogleich auf die Leinwand gemalt wird. Die Architecturschule liegt ganz im Argen und noch trauriger sieht es mit der der Sculptur aus. Der einzige Kupferstecher, der als ein Künstler gelten kann, hat seit 30 Jahren keinen Kupferstich herausgegeben; die Stempelschneider sind, wie die Münzen zeigen, ganz erbärmlich, und als neulich ein Franzose einen schönen Stempel für die Münze anbot, wurde so lange intriguirt, bis sein Antrag von der Regierung abgewiesen wurde und er Spanien des Friedens halber verlassen musste. — In Sevilla haben Präsident und Professoren seit Jahren Berathungen gepflogen, wie ihre Akademie besser einzurichten sei, nach spanischer Indolenz blieb aber alles vorerst im provisorischen Zustande, nach welchem im Sommersemester während drei Monaten täglich 4 Stunden nach dem lebenden Modell gemalt wird, während im Winter ebenso der Zeichenunterricht nach demselben stattfindet. — Für alle Akademien sind zum Nachzeichnen Gypsabgüsse von guten antiken Statuen (die hier alle zur Geschlechtslosigkeit verstümmelt sind) angeschafft worden, sind aber, nach spanischer Sitte, so stark mit Kalk übertüncht, dass alle einzelne Theile ganz stumpf geworden; und hiernach soll studirt, das Künstlerauge gebildet werden! — Die Vorlegblätter, nach welchen die Zöglinge zeichnen, bestehen in Pariser Lithographien, namentlich in Blumenstücken, nach welchen ich in langen Räumen ehemaliger Klöster eine grosse Zahl junger Männer zeichnen gesehen, um, wie man glaubt, ihren Geschmack für Ornamentik zu bilden. Der Zudrang zu diesen fast spielenden Beschäftigungen ist übrigens sehr gross und befinden sich in den 15 Akademien an 14,000 Zöglinge. In Granada ist nur eine Zeichen-Akademie, deren Präsident, ein guter Portraitmaler, nur die Verpflichtung hat, im Zeichnen Unterricht zu geben, daher alle Anträge ablehnt den Malunterricht zu ertheilen, da er, der einzige Portraitmaler in Granada, seinen Erwerb nicht geschmälert haben will. — Bei solchen Zuständen ist für

1) Es führt den Titel: *El artista en Italia y demas paises de Europa, atentido el estado actual de las bellas artes. Obra escrita en Roma por Don Jose Galofre, examinada y elogiada por la Academia de San Fernando, segun real orden communicada al autor.* Madrid 1851.

2) *L'Espagne artistique et monumentale. Vues et description des Sites et des Monuments artistiques les plus notables de l'Espagne.* Imp.-Fol. Paris 1842—50. 36 Lieferungen, andere sollen noch folgen.

ein Aufblühen der Kunst in Spanien wenig Hoffnung und wenden sich diejenigen Künstler, die gründliche Studien zu machen wünschen, meist nach Paris. Indessen darf nicht übersehen werden, dass ein starkes, wenn auch in ihrem jetzigen gesunkenen Zustande, zu stolzes Nationalgefühl die bessern spanischen Künstler zur Darstellung grosser Momente aus ihrer vaterländischen Geschichte hindrängt, und hierin, wie allgemein in Europa, ein gewisses neues Leben in die Ausübung ihrer Kunst eingetreten ist.

Kunstliteratur.

Architecture civile et domestique au moyen-age et à la renaissance, dessinée et publiée par Aymar Verdier, architecte, et le Dr. F. Cattois. 1. Sér. Paris chez Didron.

Je vereinzelter bisher, nach so vielen Herausgaben kirchlicher Denkmäler, die Veröffentlichungen von Gebäuden der Profan-Architektur dastehen, um so erspriesslicher muss uns ein Unternehmen erscheinen, welches den Zweck hat, eine Reihe solcher Denkmäler zu veröffentlichen, die geeignet sein werden, einen Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung dieser Art der monumentalen Kunst zu gewähren. Nicht zufrieden jedoch mit der Hülfe, die dasselbe dem kunsthistorischen Studium bieten wird, verspricht es dem praktischen Architekten eine Fundgrube des Schönsten, Besten, Brauchbarsten zu werden, aus der er reiche und vielfache Belehrung schöpfen wird, sobald es ihm darauf ankommt, anstatt jener charakterlosen Bauten, die, nur zu sehr in Uebereinstimmung mit der schlimmen Seite der Jetztzeit, den Stempel des Provisorischen, Ephemeren betrübend zur Schau tragen, Werke ächt monumentalen Geistes, *„monumenta aere perenniora"* zu schaffen. Dass es ein Mann der Praxis ist, der mit Umsicht und dem Verständniss alles dessen, was hier noth thut, diese Herausgabe leitet, ja die Aufnahmen und Zeichnungen dafür eigenhändig gemacht hat, erkennt man aus dem Plane, fühlt man aus jedem der bisher mitgetheilten Blätter mit Genugthuung heraus. In den Kreis des Unternehmens gehören öffentliche Monumente, als Pläne von Städten und Burgen, Rath- und Gemeindehäuser, Hospitäler, Gerichtshäuser, Gefängnisse, Universitäten, Schulen, Märkte, Hallen, Börsen, Wasserleitungen, Fontainen, Brücken, Grabdenkmäler; ferner Privatgebäude, als Paläste, Schlösser, städtische und ländliche Wohnhäuser, Mühlen, Fabriken, Meubles und Dekorationen, Gartenanlagen und Verwandtes. Das Werk erscheint in monatlichen Lieferungen in Quartformat, jede Lieferung mit 2 Tafeln in Kupfer- oder Stahlstich mit begleitendem Text zum Preise von 2 Frcs. (16 Sg.). Auf 40—50 Lieferungen ist es angelegt. Betrachten wir, in wiefern das bisher Erschienene den Anforderungen und Erwartungen zu entsprechen geeignet ist.

Die erste Abtheilung, die uns vorliegt, 23 Tafeln und 80 Quartseiten Text enthaltend, befriedigt eben so wohl durch zweckmässige Wahl, welche die Gesichtspunkte der Schönheit und Brauchbarkeit zu vereinigen weiss, durch Mannichfaltigkeit des Dargebotenen, wie durch die äusserst gediegene Ausstattung und die meisterhafte Durchführung der Tafeln. Der Text liefert eine nicht blos mit Verständniss, sondern auch mit Wärme geschriebene Erklärung der Darstellungen. Hier dürfen wir nicht vergessen, die grossen Verdienste der Stecher, namentlich L. Gaucherel's und C. Sauvageot's hervorzuheben, die eine lobenswerthe Hingebung bewiesen haben, indem sie das sonst von Kupferstechern so gering geschätzte Gebiet architektonischer Darstellungen mit seltner Treue, Sorgfalt und Einsicht, mit feinem Sinn und Stylverständniss zum Gegenstand ihres Grabstichels machen. So streng und charakteristisch durchgeführt aber alle diese Abbildungen sind, so verleiht die weiche, ächt künstlerische Behandlungsart ihnen doch zugleich den Reiz malerischer Wirkung.

Gehen wir etwas in's Einzelne. Den Anfang macht ein Aufsatz über das Hospital zu Beaune. Im Jahre 1443 gegründet, trägt dies Werk ganz den Charakter jener Spätzeit gothischer Kunst, bekundet aber durch seine Anlage, die durch einen Grundriss veranschaulicht wird, so wie durch die dekorative Ausführung eine Würde, Zweckmässigkeit und Schönheit von erquickender Harmonie. Das Gebäude besteht aus zwei langen parallel laufenden Flügeln, die an der Ostseite durch einen dritten, schmaleren verbunden werden. Somit bildet sich ein länglicher Hof, gegen welchen zwei dieser Flügel sich mit einer auf hölzernen Säulen ruhenden Halle öffnen. Das erste Blatt, welches einen Aufriss des Gebäudes vom Hofe aus mit Durchschneidung des einen Verbindungsflügels gibt, lässt die eben so praktische als malerische Anlage sehen. Die Fenster der Dachzimmer werden von Giebeln überstiegen, die sich mit Querdächern an das höhere Hauptdach anlehnen. Die durchbrochne Bekrönung der Dachfirste, die schlanken geschmückten Spitzen der Giebelchen geben dem Bau ein freundlich zierliches Ansehen. Ernster tritt er mit grösseren Massen und einfacherer Behandlung nach der Strasse hin auf. Doch dient auch hier, wie das dritte Blatt zeigt, der reiche Portalbaldachin sammt den Firstbekrönungen zu ansprechendem Schmucke. Der eiserne Brunnen, der sich auf dem Hofe findet (Taf. 2), ist ein reizvolles Beispiel von der Zierlichkeit, mit welcher man damals, bei hoch entwickelter Technik des Handwerks, jede Aufgabe selbst mit den einfachsten Mitteln auf würdige Weise zu lösen verstand. Noch ein Muster damaliger Handwerkstüchtigkeit giebt eine folgende Tafel, die einen Thürklopfer desselben Gebäudes darstellt. Wie sinnig wussten die alten Meister durch das geschmackvoll aufgeschnitzte Holzwerk, durch die kleine Darstellung einer Eidechse, die auf eine Fliege zuläuft, die Phantasie des Anklopfenden zu beschäftigen und dem Harrenden die Zeit zu verkürzen! Bei dieser und allen andern Abbildungen ist als besonders lobenswerth zu bezeichnen, dass sämmtliches Ornament, gleich den Constructionen in vergrössertem Maassstabe so genau ausgeführt ist, um sogleich als Muster der Nachbildung dienen zu können.

War jenes Gebäude der öffentlichen Wohlthätigkeit gewidmet, so betrifft die nun folgende Mittheilung ein für öffentliche Lustbarkeiten errichtetes Denkmal. Es ist das „Haus der Musikanten" zu Rheims, so genannt wegen der Skulpturen, die in bezeichnender Weise an seiner Aussenseite seine Bedeutung aussprechen. Dies ist ein edles Werk des XIII. Jahrhunderts, das eine Mischung von Rundbögen, flachen Stichbögen und den Spitzbögen der Uebergangsepoche zeigt. Die Fenster, mit einfachen Kreuzstäben, sind horizontal überdeckt; die Profilirungen der Einfassungen so wie der Simse von markigem, dabei sehr elegantem Schwunge. Das Dachgesimse erhält auszeichnendere Behandlung mittelst eines schön gebildeten Spitzbogenfrieses. Zwischen den Fenstern in spitzbogigen Nischen, die durch Nasen eine Art von Kleeblattform erhalten, sind sitzende Statuen von Musikanten angebracht, die auf einer folgenden Tafel (nachdem die erste den Aufriss und Details gebracht) abgebildet sind. Sie athmen den einfach edlen Styl jener Zeit, die mit der Schlichtheit romanischer Bekleidungs- und Behandlungsweise bereits die freundlich milde Anmuth germanischen Gemüthsausdrucks vermählte. Die Verschiedenheit und Zwanglosigkeit der Stellungen, die edle Klarheit der Linienführung, die glückliche Naturbeobachtung sind Vorzüge, welche diesen schönen Werken gemeinsam sind. Das etwas conven-

tionelle Lächeln der Köpfe, die auch hin und wieder etwas zu gross sind, vermag dies Lob nicht erheblich zu schmälern.

Wenn aber irgend Etwas in dieser Sammlung wegen seiner Seltenheit hohes Interesse verdient, so ist es die Pächterei zu Meslay bei Tours. Ein ländliches, zu Oekonomiezwecken errichtetes Gebäude aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts ist etwas so Ausserordentliches, dass es mit Recht schon deshalb hoher Beachtung würdig erscheint. Zwei Tafeln beschäftigen sich mit der Darstellung dieses interessanten Baues. Die eine belehrt uns zunächst durch einen Grundriss über die Art der Gesammt-Anlage. Ein mächtiger Thorbau mit breiter Einfahrt schliesst sich an eine weite Umfassungsmauer, die einst mit Zinnen gekrönt als Bollwerk und Vertheidigungsmittel gegen feindliche Anfälle diente. Im Hintergrunde des so eingeschlossenen umfangreichen Terrains liegt das wichtigste Gebäude, die Scheune, der Aufbewahrungsort der eingesammelten Feldfrüchte. Sie öffnet sich ebenfalls mit einem breiten Portal und bietet ein geräumiges schmales Rechteck dar, das basilikenartig durch vier hölzerne Säulenreihen in ein breites Mittelschiff mit vier schmalen Seitenschiffen getheilt wird. Jede Reihe besteht aus 11 Säulen. Wir hätten gewünscht, dass man im Grundriss auch die übrigen, obwohl erneuerten Gebäude angedeutet hätte, zumal da der Verf. bemerkt, dass dieselben auf den Plätzen der früheren errichtet worden seien. Jetzt ergiebt sich nur so viel, dass das Scheunengebäude hoch über die anderen Baulichkeiten in imponirender Weise hinausragt. Seine beiden Façaden indessen sind schlicht behandelt, jedoch mit vorzüglich schönen Quadern solid aufgeführt. Das Portal öffnet sich mit einfacher Uebereckung rundbogig. Die Ecken sind zierlich abgefast oder ausgekehlt; hierin spricht sich eine bescheidene Modifikation der an kirchlichen Bauten gebräuchlichen Säuleneinfassungen aus, wie denn auch der Fuss der Portalglieder, anstatt feiner Säulenbasen, eine kräftige viertelskreisförmige Ausladung hat, die als Prellstein hier am Thore, das schwer beladene Wagen einzulassen bestimmt ist, wohl am Platze erscheint. Auch die übrige Ausstattung bedient sich der im Kirchenbau üblichen Formen, jedoch mit der für untergeordnete Zwecke gebotenen schicklichen Vereinfachung. Manche feine Verschiedenheit spricht sich in der Behandlung der beiden Scheunenfaçaden und der beiden Façaden des Thorgebäudes aus.

Es folgen auf vier Tafeln mehrere Fontainen zu Viterbo, theils aus dem XIII., theils aus dem XVI. Jahrhundert, die wegen ihrer charakteristischen Mannichfaltigkeit der Aufmerksamkeit werth sind. Auch hier hat der Herausgeber sich nicht mit malerischen Ansichten begnügt, sondern Grundrisse und Details in genügender Grösse, theilweise holzschnittlich in den Text gedruckt, beigegeben.

Sodann auf mehreren Tafeln einige Paläste des XIII. Jahrhunderts aus Italien: der Palast Buonsignori zu Siena, der eine eben so edle wie consequente Durchführung des frühen Spitzbogenstyls zeigt. Seine dreitheiligen Fenster mit ihren schlanken Verhältnissen, den graziösen Säulchen und den fein detaillirten Einfassungen sind in grösserem Maassstab auf einem besondern Blatte behandelt; die Gesimse und Friese auf einer dritten Tafel. Eine in manchen Stücken abweichende Durchführung erkennt man am Palaste des Podestà zu Orvieto: das Massenhafte, besonders die hohe, zinnengekrönte Stirn verleiht diesem Bau etwas Ernstes, Kriegerisches, während die höchst reich detaillirten Fenster des mittleren Geschosses damit den Charakter patrizischer Pracht verbinden. Entsprechend dem grossartigen, schweren Charakter dieses Baues sind auch die durch Säulchen dreifach getheilten Fenster mit einem reich ornirten Rundbogen umrahmt, und das obere Bogenfeld wird durch zwei sechspassige Rosetten anmuthig belebt. Zu diesen Fenstern, die mit ihren Details vergrössert auf einer besondern Platte abgebildet sind, bieten die Fenster des bischöflichen Palastes zu Orvieto interessante Vergleichungspunkte. Sie sind nach demselben Systeme, nur nicht so reich geschmückt, angelegt, verrathen jedoch in den durchweg spitzbogigen Formen, in den tiefer eingeschnittenen und ausgekehlten Profilen eine etwas entwickeltere Zeit.

Den Schluss bildet ein beachtenswerther Aufsatz über die Stadt Cluny und ihre mittelalterlichen Baureste. Begleitet wird derselbe zunächst von einem Plan, auf welchem durch die Schraffirungen die Style des XII., XIII., XIV. und der beiden folgenden Jahrhunderte ausgedrückt sind. Von den immensen Gebäuden der Abtei steht nur noch ein Theil vom südlichen Kreuzflügel der 1131 eingeweihten Kirche und ein Rest der 1220 erbauten westlichen Vorhalle. Sodann werden auf vier Tafeln Façaden und Details mittelalterlicher Privathäuser der Stadt mitgetheilt, die dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert angehören, unter denen aber die des XII. Jahrhunderts im blühendsten romanischen Styl den hervorragendsten Theil bilden. Die Zierlichkeit und Eleganz der Ornamentik, die eigenthümlich malerische Anordnung, die mannichfaltige Gruppirung der Fenster, die theils mit Rundbögen, theils geradlinig geschlossen, theils mit Stichbögen umfasst und auf verschiedenste Art durch Säulchen, Doppelsäulen und Pilaster eingerahmt sind, das Alles ist von reizvoller Wirkung. An diesen, wie an sämmtlichen übrigen Tafeln muss endlich noch lobend erwähnt werden, dass der Zustand und die Zusammenfügung des Mauerwerks, die Eigenthümlichkeiten des Materials mit grösster Sorgfalt durch den Stich vor Augen geführt werden.

Wir können also dies Unternehmen, so weit es vorliegt, nach Inhalt und Art der Ausführung mit vollem Recht als ein Musterwerk empfehlen. **W. Lübke.**

Zeitung.

Vz. **Berlin.** Seit einigen Tagen sind im Gebäude der Königl. Akademie 16 Aquarelle von E. Biermann zum Besten des Unterstützungsvereins der Berliner Künstler ausgestellt. Wir haben über diese auf einer dalmatinischen Reise entworfenen Blätter bereits im vorigen Jahrgang S. 102 ausführlicher berichtet und dort den bedeutenden Verdiensten des talentvollen Künstlers unsre volle Anerkennung gezollt. Indess sind zu den zehn damals vollendeten Blättern noch sechs neue hinzugekommen, die den Eindruck vollständiger abzurunden und zu ergänzen geeignet sind. Das ist nämlich als hervorstechende Eigenschaft der Bilder zu bezeichnen, dass sie eine nach allen Seiten hin überzeugende Anschauung von den Eigenthümlichkeiten jenes wilden Küstenlandes, in welchem Meer und Felsen ihren alten Kampf noch nicht ausgekämpft zu haben scheinen, in uns hervorrufen. B. beherrscht die Mittel der Aquarellmalerei im höchsten Maasse, wendet sie aber nie dazu an, frappante Einzeleffekte hervorzuzaubern, sondern nur dazu, eine möglichst treue Darstellung der Natur zu vermitteln. Das ist ihm denn in hohem Grade gelungen, mag er nun in einfach grossen Zügen das weitgestreckte Land vor unsern Augen ausbreiten, wie auf der „Aussicht vom Promina"; mag er die wilden schäumenden Wasserstürze schildern, wie auf den „Kerkafällen bei Roncesiap und bei Skardona"; mag er die übermächtigen Felsmassen bis in den Himmel thürmen, wie auf den verschiedenen Ansichten von Cattaro. Die Ausführung legt neues rühmliches Zeugniss von der bekannten Virtuosität des Künstlers ab; die bedeutende Grösse der Blätter, die freie geistvolle Behandlung, die stylgemässe Zeichnung der Architekturen, die gleichwohl nichts Aengstliches hat, die Tiefe und leuchtende Kraft der Vordergründe, die duftige Abtönung der Perspektiven, das Alles verdient ungetheilten Beifall. Manchmal jedoch leiden die Vorgründe an Disharmonie und Unruhe der Farbe, so namentlich auf der Darstellung des „Hafens von Gravosa", und durch das gar zu conventionell schematisch behandelte Laubwerk werden wir nicht selten

an eine gewisse stereotype Manier des Künstlers erinnert, an deren Statt wir eine charakteristischere Ausprägung des Verschiedenartigen wünschten. Unübertrefflich sind dagegen die Blätter, welche vorwiegend Fels und Wasser schildern.

S. M. der König hat den silbernen Tafelaufsatz des Juweliers Wagener, der auf der Industrie-Ausstellung zu London grossen Beifall gefunden, angekauft. Wir haben eine Beschreibung des vortrefflichen Werkes im Jahrg. 1851 S. 155 gegeben und freuen uns, dass die dort ausgesprochene Befürchtung, dasselbe werde wohl nicht nach Deutschland zurückkehren, hierdurch faktisch beseitigt worden ist.

Berlin. Von dem Bildhauer Stürmer werden in diesem Augenblicke mehrere ornamentale Skulpturarbeiten zur Ausschmückung der Königsberger Festungsarbeiten ausgeführt, unter Anderem zwei grosse Medaillons, welche die Köpfe der Generale Bülow und York enthalten und welche zu beiden Seiten des Sackheimer Thors in der architektonischen Verkleidung des letztern angebracht werden sollen. Der General York war es, welcher in dieses Thor nach Aufhebung des Vertrages mit den Franzosen im Frühjahr 1813 einzog; und General Bülow war zu dieser Zeit Gouverneur von Königsberg. (V. Z.)

Potsdam. Mit lebhaftem Kunstinteresse sehen wir jetzt in vorläufiger Aufstellung auf dem Plateau vor der Bildergalerie einen Abguss in Zink von der schönen Gruppe von A. Kiessmann in Berlin — einen jungen Herkules darstellend, wie er einen Stier bei den Hörnern festhält. Dem Vernehmen nach soll dies eine von den Gruppen sein, die in Marmor ausgeführt, die grosse Schlossbrücke in Berlin schmücken werden. — Auf dem Plateau der neuen Orangeriegebäude wurde vor einigen Tagen der Bauplatz zu dem vorspringenden Mittelgebäude dieser grandiosen Anlage abgesteckt, da, wie wir vernehmen, Allerhöchsten Orts genehmigt worden ist, dass dieser Theil des Gebäudes, welches bei 114 F. Länge eine Tiefe von 145 F., in der Mitte eine Fronte, deren Mittel- und beiden Flügelgebäude an 1000 F. Länge erhalten wird, nunmehr in Angriff genommen werden soll. Eine grandiose Bogenstellung, wozu die steinernen Säulen schon bereit liegen und zwei Thürme, die an der Süd- und Nordseite aus einem Platform emporsteigen werden, lassen schon jetzt die imponirende Schönheit dieses Prachtbaues ahnen, welcher dann erst durch den zweiten Orangeriesaal, der sich östlich auf der Seite nach Sanssouci zu dem Mittelgebäude anschliessen wird, sowie durch die beiden Pavillons mit Durchfahrten, die auf den beiden äussersten Flügeln nach Süden vorspringen werden, den architektonisch schönen Abschluss empfangen wird. Dieser Bau erhebt sich bekanntlich auf der bedeutenden Anhöhe, die sich von der historisch bekannten Mühle bei Sanssouci in der Richtung nach dem Belvedere bis zum Paradeis-Gärtel fortzieht. Die Richtung der Hauptfronte desselben geht von Westen nach Osten, parallel mit einer Linie, die von der Mitte des Belvederes nach der Spitze des Heiligengeistthurms gedacht ist. Wie man uns sagt, soll nach Vollendung der ganzen Anlage auf dem erwähnten Höhenzuge durch Viadukte ermöglicht werden, dass von Sanssouci aus in grader Linie und auf gleichem Niveau über dieses herrliche Orangerieplateau, mit seiner wundervollen Aussicht nach dem Belvedere Friedrichs des Grossen gefahren werden kann. Was aber jetzt noch die meiste Bewunderung erregt, sind die nun fast vollendeten Erdarbeiten und wie hingezauberten Anpflanzungen, in welchen die Regelmässigkeit des Terrassenstyls mit der künstlerisch verschönerten Natur eine unbeschreiblich reizende Abwechselung gewährt und durch Hervortreten der schönsten Aussichtspunkte, durch Promenaden und fahrbare Wege, so wie durch symmetrische Vertiefungen, worin sich das schöne Bauwerk dereinst im Wasser spiegeln wird, schon jetzt so viel Reize entwickelt, dass wer irgend Freude am Werden des Schönen findet, keinen genussreicheren Spaziergang bei dem jetzt beginnenden herrlichen Frühlingswetter kennt, als grade über diese Höhe, die einst an Schönheit unübertroffen dastehen wird und in ganz Deutschland nicht ihres Gleichen finden dürfte. Die Aufmauerung der hohen Böschungen, die jetzt noch mit Lehm und Schlinggewächsen befestigt sind, wird indess, wie wir vernehmen, in diesem Jahre noch nicht stattfinden. (V. Z.)

• **Halberstadt.** Am 7. Mai feiern wir hier das 25jährige Bestehen der Ausstellungen der Kunstvereine im Westen, Norden und Osten von Deutschland, da durch die erste i. J. 1828 hier veranstaltete Kunstausstellung der erste Impuls zu denselben gegeben worden ist.

: **Bremen,** im April. Der Käufer des grossen Leutzeschen Bildes „Uebergang Washington's über den Delaware", ein hiesiger Waarenmäkler, der dasselbe für den geringen Preis von 200 Frd'or erwarb, wird es, wie wir vernehmen, zum Gegenstande der Speculation machen und nach Californien senden.

Ht. **Düsseldorf.** Die bedeutendsten der gegenwärtig zur Ausstellung gekommenen Kunstwerke sind das früher schon in diesen Blättern angekündigte, von Tidemand und Gude gemeinschaftlich ausgeführte „Leichenbegängniss auf einem Norweg. Fjord", so wie zwei Landschaften von Schirmer: „der Sturm" und „der Morgen", beide Meisterwerke, durchdacht in der Zusammensetzung, breit in der Behandlung, vollendet in der Farbe, vollkommen in der Wirkung. — Ein verdienstvolles Gemälde ist auch eine grössere Schweizerlandschaft von Leu.

λ **Hannover.** Die reichen Kunstschätze des verstorbenen Legationsraths Kestner in Rom werden nach testamentarischer Bestimmung des Verblichenen als *Museum Kestnerianum* zusammenbleiben und hier aufgestellt werden. — In künstlerischen und literarischen Kreisen wird die Notiz Aufsehn machen, dass die Correspondenz Göthe's mit Lottens Gemahl, die voll der interessantesten Beziehungen zu „Werther's Leiden" ist, und Eigenthum der Kinder Lottens, der Familie Kestner, war, demnächst bei Cotta erscheinen wird. — Wie wir hören, sind aus den Bildern der hiesigen Kunstausstellung hier Einkäufe im Betrage von c. 10,000 Thlrn. gemacht worden.

• **Lüttich.** Mathieu de Tombay, einer der ältesten unsrer Künstler, ist kürzlich gestorben. Geboren zu Grivegnée am 31. Jan. 1768, widmete er sich schon früh der Bildbauerkunst und fing an durch mehrere Arbeiten im dekorativen Fache sich Ruf zu erwerben, als die Revolution ihn nach Holland und Deutschland vertrieb. Nachher zurückgekehrt, blieb er sein langes Leben hindurch unausgesetzt thätig in Ausübung seiner Kunst. Nicht allein eine Menge von Holzschnitzereien, ornamentalen Arbeiten, Altären, Baldachinen, Tabernakeln, sondern auch Büsten, Portraitstatuen, Grabdenkmäler und grössere Compositionen (z. B. die Taufe Christi für die Kirche zu Herve) vollendete er, theils allein, theils mit Hülfe seiner Söhne.

London. Vor einigen Tagen wurde hier die Galerie des Fürsten von Canino versteigert. Sie bestand grösstentheils aus den, von der Feschschen Auction zurückgekommenen, Bildern. Unter den 47 Bildern wurden indess nur zwei mit bedeutenden Preisen bezahlt: die Anbetung der h. drei Könige von Rubens (mit 1200 £ bezahlt). Bekanntlich malte der Künstler den Gegenstand mehrere Male: die gegenwärtige Composition besteht aus 17 Figuren in besonders reicher und prachtvoller Kleidung. Das Bild gehörte im J. 1766 der Kirche von Berry St. Vincux (?) und wurde verkauft, um die Reparatur-Kosten der Kirche zu bezahlen: es kam dann in die Hände der Herren Randon de Boissel und Lebrun, wurde von dem Bürger Robit gekauft, und auf dessen Auction im J. 1811 versteigert, wo es der Cardinal Fesch erstand. Das andere Bild war ein Meisterstück eines, sehr selten genannten, Künstlers, des Tiberio von Assisi, mit dem Datum 1507 in Perugino's Styl. Es ging für 399 £ weg. Es stellt die Jungfrau und das Christuskind auf einem Throne, vor einem Goldgrunde, dar. Zu beiden Seiten sieht man einen Engel, auf Wolken knieend, die Hände auf die Brust gefaltet. Links vom Throne stehen der h. Franciscus und der h. Johannes der Evangelist: zur Rechten der h. Johannes der Täufer und der Papst Leo. Unter den übrigen Bildern wurde ein Portrait des Pico von Mirandola v. Mantegna mit 53 £ 11 Sh. und eine Verkündigung von Phil. de Champagne mit 50 £ 8 Sh. bezahlt. (B. N.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 18. Sonnabend, den 30. April. 1853.

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

(Fortsetzung.)

W. Custor. — Thon. — H. Kaufmann. — H. F. Schaefels. — A. Schmitz. C. Pilliet. — Hammon. — C. Schrader. — M. Müller. — C. Bergmann. — A. Wichmann. — C. Becker. — F. Dürk. — Klemme. — G. A. Schmidt. — Handwerk. — Embde. — J. G. Meyer. — H. ten Kate. — F. Kehls. — J. Eberhardt. — F. Wischebrink. — H. Baethke. — A. Breitenstein. — A. Siegert. — C. Oesterley. — G. Bergmann. — L. Blanc. — A. Dankworth. — C. Dölitsch — C. Morgenstern. — W. Portmann. — H. Heinlein. — Albert Zimmermann. — J. G. Steffan. — Max Haushofer.

W. Custor in Mayen bei Coblenz behandelt mit Glück die Komik einer „Einquartirung in Friedenszeit“, Thon in Weimar die Leiden dreier „Musikanten im Schnee“ und H. Kaufmann in Hamburg das wenig beneidenswerthe Loos „rückkehrender Postpferde im Schneesturme“. — „Der Ermuthigte und der Entmuthigte“ sind zwei kleine Bildchen von H. F. Schaefels in Antwerpen benannt, in denen der höchste Lebensübermuth und die tiefste Verzweiflung eines jungen Künstlers mit drastischer Wirkung dargestellt sind. Der Vorwurf ist zwar nicht neu, indess originell und keck behandelt. — Ein aristokratisches Damenbildchen „der Schmetterling“ von A. Schmitz in Frankfurt a. M. hat uns durch die Zartheit des Motivs und die Sauberkeit der Ausführung angesprochen: Ein glänzender Tagfalter hat sich auf der Schulter einer dreizehnjährigen, anmuthigen Blondine niedergelassen, die mit neugierig-behutsamer Freude den farbigen Gast auf seinem Sitze sich wiegen lässt. — Nicht minder geschmackvoll gedacht und gewandt gemalt ist C. Pilliet's kleine „Blumenfreundin“: ein blondes Bauermädchen mit rosigem Teint, eingefasst von dem hölzernen Rahmen eines alten Dachfensters, das rothe Sammethäubchen kokett auf dem Kopfe, begiesst seine Rosen. — Wenig ansprechend durch den Inhalt, dagegen vorzüglich in Ton und Farbe ist die „erste Liebesahnung“ von Hammon in Paris. Ein zerlumptes braunes Zigeunermädchen, dem die Hut über eine Heerde wälscher Hühner obliegt, lehnt, in Träumereien versunken, an einem Zaune. Im Hintergrunde schleicht ein liebendes Paar. — C. Schrader in Berlin „Zigeunerkind mit einem geraubten Schmucke“ und M. Müller in Dresden „ein Mädchen mit einem Milchkarren beim Gewitter“ entwickeln ein grosses technisches Geschick und spricht letzteres Bild noch besonders durch den Vorgang an. Ein aus der Stadt heimkehrendes Milchmädchen wird unterwegs durch ein Unwetter überrascht, das sie zwingt, sich unter einen Felsenvorsprung zu flüchten. Der treue Hund findet daselbst keinen Platz mehr und muss deshalb in stoischer Position dem Regen unter seinem zottigen Pelze Trotz bieten. —

Das Bild von C. Bergmann in Hildesheim „zwei Kinder, welche Weintrauben verkaufen“ zeigt so bestimmte Anklänge an das Genre Murillo's, dass eine Bezugnahme darauf unabweislich erscheint. Jedem, der sie einmal gesehen, sind die scharf ausgeprägten Typen von Murillo's unvergleichlichen Bettelkindern unvergesslich. Gross geworden unter Spaniens blauem Himmelszelte, hat jener Meister sie uns dargestellt als die Könige der Welt, wie er sie belauscht im Schatten der Paläste und unter den Vorhallen der Reichen, unübertrefflich wahr, zufällig und geistreich. Aehnliches hat Bergmann zu geben versucht: Zwei italienische Kinder haben sich mit ihrem Hunde und ihren Früchten auf einer niedrigen Mauernische niedergelassen und sind von den mannichfaltigsten landschaftlichen Vordergründen umschattet. Der Knabe hält mit Lachen eine schwere Traube empor und das Mädchen theilt seine Heiterkeit. Die Hälfte eines ungeheuren Kürbis liegt am Boden. Dieser Vorgang füllt den Vordergund so vollständig aus, dass für die landschaftliche Ferne nur eine spärliche Durchsicht bleibt und das Ganze eine Breite der Anordnung erhält, die den Rahmen des Bildes zu sprengen droht. Ueberhaupt sind Leben und Natur in dieser Composition zur Dekorationsmalerei erstarrt und die unläugbar grossen technischen Eigenschaften des Bildes vermögen uns für die unerträgliche Unruhe der Gesichter und die Zerfahrenheit der Beleuchtung auf die Dauer keinen Ersatz zu bieten.

Die „Traubenspenderin“ von A. Wichmann aus Celle in Dresden ist zwar eine ziemlich inhaltleere Composition und mit Ausnahme des männlichen schwach in den Köpfen, zeigt aber in den Stoffen ein tüchtiges Farbenstudium nach den grossen italienischen Meistern. Die Drapirung des schweren Atlasstoffes, auf dem das vielfach gebrochene Licht spielt, wie Mondschein

auf leicht bewegtem Wasserspiegel, ist sogar mit einer, Tizian nicht unähnlichen Virtuosität gemalt. Eine verwandte Richtung vertreten „zwei Mädchen“ von C. Becker in Berlin, von denen die Eine, eine üppige Blondine, augenscheinlich im Begriffe war, einen Liebesbrief zu schreiben, während ihre Freundin, über die Lehne des Sessels gebeugt, auf nahende Fusstritte aufmerksam macht. Das Bild ist mit grosser Geschicklichkeit gemalt. — Die „Nymphe„ von F. Dürk in München ist eine halbnackte Weibergestalt von schönster Carnation, mit einem Kranze in dem reichen Haare, und „ein alter Mann, in einem Buche lesend“ von Klemme in Hannover nach einem guten Modele gewandt gemalt und wirkungsreich beleuchtet. Aehnliches enthält „des Malers Erholung“ von demselben. Auch „Hery de Gise“ von G. A. Schmidt in Hannover, ein schmukker Ritter in einem alterthümlichen Gemache besieht das Medaillon der Geliebten, ist von glücklicher Farbenstimmung.

Die handwerksmässige Dekorationsmalerei endlich hatte ihren Vertreter in einem „Kostümbilde“ von Handwerk in Cassel, einem Schüler Nahl's. Eine reich geputzte Dame ist am Fenster mit Malen beschäftigt. Auf der Fensterbrüstung liegt ein Pfauenfächer neben einem Leopardenfelle, Citronen, Messer u. dergl. An dem steinernen Fensterrahmen sitzen Schmetterlinge und Goldkäfer. Der Mann hat seinen Gegenstand zu wählen verstanden!

Das an Motiven reiche Kinder-, Familien- und Feiertagsleben hatte seine zahlreichen Vertreter gefunden. Da waren Kinder von Embde in Cassel, deren Machwerk nachgerade etwas schablonenmässig ausfällt, sodann zwei sinnig zarte Bilder von J. G. Meyer von Bremen in Berlin: „Die schlafenden Kinder“ und „das erste Lächeln“, letzteres besonders sauber. Ferner „ein Familienbild“ von H. ten Kate in Amsterdam, „der Unterricht der Grossmutter“ von F. Kehls in Düsseldorf, „die Erwartung“ von J. Eberhardt in München: Eine Frau im Kostüme des Mittelalters, so eine Art Elisabeth von Berlichingen, harrt, umgeben von ihren Kindern, des heimkehrenden Gemals. Man hat den Blick aus einem Zimmer der Burg über eine romantische Gegend. Das Ganze ist poetisch im Geiste des Mittelalters empfunden und schön beleuchtet, aber wenig ausgeführt. — Sodann von F. Wischebrink in Düsseldorf „die beiden Freunde“, ein kleines Kind theilt mit einem Hunde seinen Mehlbrei und „häusliches Glück“, ein Bauernpaar erfreut sich an seinem in der Wiege ruhenden Kinde. In beiden Bildern der Widerschein einer sinnigen Gemüthsrichtung. Endlich zwei „Sonntag Nachmittage“ und ein „Feiertag“, drei Bilder, in denen mehr Gehalt und Ausführung, als man fast in den fabrikmässigen Darstellungen dieser Gattung anzutreffen gewohnt ist. H. Baethke in München führt uns mit seinem Sonntag Nachmittage in ein Gebirgsdorf. Ein blühendes Bauerweib sitzt auf dem Söller ihres Hauses, neben ihr ruht in der Wiege ihr schlafendes Kind. Sie ist mit Lesen und Stricken beschäftigt und lässt den sorgsamen Blick soeben auf dem kleinen Schläfer ruhen. Ueber die von Blumen und Weinlaub umrankte Veranda weg öffnet sich der Blick auf eine romantische Gebirgslandschaft mit einem Kirchdorfe. Schräg einfallende Sonnenstrahlen vergolden hie und da Blätter und Kleider. — Auf dem anderen Sonntag Nachmittage von A. Breitenstein in Düsseldorf thun wir einen Blick in ein, von Gebäuden und Planken umschlossenes ländliches Gehöft. Vor einem Hause auf einem alten Baumstamme sitzen ein alter und ein junger Bauer im Gespräch, das Mütterchen daneben ist eben eingenickt. Auf der Treppe der Hausthür erblicken wir Burschen und Dirnen im Gespräche. Ueber die Planke weg das Dorf und waldige Hügel. Das Bild ist reich an warmer Nachmittagsstimmung und trefflich gemalt. Gleiches lässt sich über den „Feiertag“ von A. Siegert in Düsseldorf sagen. In einem mittelalterlich dekorirten Gemache sitzt auf weichem Polster die lebensmüde alte Mutter, an der ein Knabe sich schmiegt. Ihr gegenüber ein sittsames, junges Weib, aus einer alten Chronik verlesend. Durch das geöffnete Fenster hat man den Blick auf den Chor einer Abtei und den Kirchhof. Ein Geist des Friedens und der Festtagstimmung durchwehen das stille Gemach. —

Das Portrait trat, wie gewöhnlich auf der hannoverschen Kunstausstellung, mit numerischer Bescheidenheit auf. Unter den vorhandenen erwarben sich das lebensgrosse Portrait eines höheren Forstbeamten und zwei kleinere Familienportraits von C. Oesterley in Hannover durch eleganten Vertrag und sprechende Aehnlichkeit grossen Beifall. Letztere hätten wir etwas frischer und klarer im Tone gewünscht. Gleiche Anerkennung wurde zwei lebensgrossen männlichen Portraits von G. Bergmann in Hildesheim zu Theil, von denen das Eine den Ober-Arzt der dortigen Irrenheilanstalt in seinem Arbeitskabinet, das Andere einen Lehrer im Taubstummeninstitut daselbst vorstellen soll. Indem sich in diesen Bildern, besonders dem letzteren, tiefere geistige Momente reflektiren, haben sie ebensowohl ein allgemein psychologisches wie persönliches Interesse. Dieses lässt sich von den Portraits nicht sagen, die wir von L. Blanc in Berlin aus Düsseldorf auf der Ausstellung sahen. In diesen fanden wir die legitime Alltagsrichtung der Portraitmalerei vertreten, welche sich mit einer korrekten, möglichst sauberen Abschrift der Züge begnügt. Alle, denen dieses das Endziel der Portraitirkunst ist — und leider ist dieses in Familienkreisen meistens der Fall —, mussten durch Blanc's Portraits höchlich angesprochen werden, zumal da er durch eine genrehafte Inscenesetzung derselben, eine miniaturhafte Ausführung der Stoffe und eine porzellanartige Klarheit der Carnation Manche zu bestechen wusste. A. Dankworth in Celle legte mit seinem Portrait eines alten Mannes ein lebendiges Auffassungs- und Darstellungsvermögen an den Tag, und auch von C. Dölitsch in Hannover sahen wir im Ganzen gute, wiewohl etwas hausbackene Portraits.

Schon oben fanden wir Veranlassung hervorzuheben, dass die Landschaftsmaler, zu deren Besprechung wir uns jetzt wenden, den gehaltreichsten Beitrag zur diessjährigen Ausstellung lieferten. Die moderne Landschaftsmalerei bildet überhaupt insofern den interessantesten Abschnitt der deutschen Kunstausstellungen, als sich in ihr die nationalen Elemente am Gesundesten und Ursprünglichsten spiegeln und die Landschaftsmalerei der Quell ist, aus dem wir die Aufschlüsse über das germanische Gemüthsleben in der Kunst am Reinsten und Unverfälschtesten schöpfen.

Obenan in dem Streben nach idealer Harmonie und stylistischem Gehalte der landschaftlichen Composition steht C. Morgenstern in München mit seiner „Partie am Fusse der bairischen Alpen bei Murnau“. Es ist ein Herbsttag, die Sonne neigt zum Untergange und vergoldet mit schräg einfallenden Strahlen ein spärlich gewaldetes, linienreiches Terrain, das sich terassenförmig in die blaue Ferne und die Wolkenbildungen verliert. Unmittelbar vor uns haben wir den Blick in das trockene, vielfach zerrissene Bett eines zu winziger Kleinheit zusammengeschrumpften Gebirgswassers. Eine herbstliche Dürre und Trokkenheit lagert auf der Vegetation, so dass man im ersten Augenblicke sich unter einen südlichen Himmel versetzt wähnt. Die landschaftlichen Umrisse, organischen Formen, Luft und Farbe, oder, was dasselbe sagen will, Gedanken und Empfindung verleihen dieser Composition einen inneren Rhythmus, eine Abrundung und Geschlossenheit, die als eine Welt für sich auf uns einwirkte. Indem hier der Künstler die einseitige Betonung eines Moments oder einer Stimmung möglichst von der Hand

gewiesen und die Verschmelzung des höheren landschaftlichen Styls mit dem naturalistischen Streben sich zur Aufgabe gemacht hat, ist es ihm gelungen, ein Kunstwerk zu schaffen, das in seiner Art einzig auf der diessjährigen Ausstellung dastand. — Einen ähnlichen Standpunkt hat seinem Stoffe gegenüber W. Portmann in Düsseldorf, jedoch mit grösserer Hingebung an die naturalistische Auffassung eingenommen. Seine „Landschaft aus dem Kienthale" führt uns an die äussersten Grenzen der Schöpfung, in die Welt der Ferme und Gletscher. Schon in den unteren Regionen des Bildes, dem Vorder- und Mittelgrunde, befinden wir uns an den Marken des organischen Lebens. Eine nordische Vegetation aus knorrigen Tannen und Alpenrosen bedeckt die wild zerklüfteten Gebirgsmassen, die von rechts her sich in das Bild hinein schieben und plötzlich jäh in die Thaltiefe abfallen, um jenseits derselben raketengleich zu schwindelnder Höhe wieder hinanzuschiessen. Von dort her leuchtet, wie aus einer anderen Welt, ein weites Gletscherfeld zu uns hernieder. Die Unnahbarkeit und Majestät der ungezähmten Naturkraft stellt sich uns in dem Baue dieser Landschaft in grossartigen Zügen dar und verräth eine tiefe Poesie der Naturanschauung. — Weniger ansprechend in der Schilderung von Hochgebirgscharakteren war dieses Mal der gefeierte H. Heinlein in München, von dem wir eine „Partie am Kochelsee in Baiern," „den Königssee bei einem heraufziehenden Gewitter" und eine „Partie bei Salzburg" sahen. In diesen Bildern trat das Wohlgefallen an phantastischen Luft- und Wolkenbildungen, frappanten, zum Theil trefflich gemalten Tönen und Beleuchtungsmomenten etwas zu einseitig hervor, während gleichzeitig die landschaftlichen Linien und Verhältnisse an einer gewissen Schwerfälligkeit und Breite laborirten. — In noch höherem Grade nahmen wir dieses bei Albert Zimmermann in München wahr, der mit seinem „Eibsee im bairischen Oberlande" eine grosse Leinwand lediglich in der Absicht ausgefüllt hatte, um die Sonnenstrahlen aus einer Nacht von Nebel und Wolken auf einen kleinen Fleck am Saume des Wassers fallen zu lassen und zu dem Zwecke die landschaftliche Form einem künstlerisch undarstellbaren Einzeleffekte zum Opfer gebracht hatte. Auch ist, beiläufig gesagt, die Beleuchtung keineswegs durchaus korrekt und trifft z. B. eine Seite des Felsblocks im Vordergrunde, die von Natur aus gar kein Licht empfangen kann. — Besser verarbeitete J. G. Steffan in München seinen Stoff, indem er in seinem „Frühmorgen auf einer Hochalpe im Berner Oberlande" Stimmung und Landschaft in ein harmonisches Verhältniss zu setzen wusste. — Max Haushofer in Prag „Partie am Chiemsee im bairischen Oberlande" leistete im schwülen Mittagstone Vortreffliches, hielt sich aber, wie es scheint, zu gewissenhaft an sein Objekt, und häufte innerhalb des Raumes die landschaftlichen Linien so sehr, dass wir dem Bilde den Vorwurf des Unruhigen, Kleinlichen nicht ganz ersparen können. Auch hätten wir den Vordergründen mehr Modellirung und Körper gegönnt. (Fortsetzung folgt.)

Kunstbericht aus München.

Am Schlusse unseres letzten Berichts versprachen wir über Diehl's (irrthümlich Thiem genannt) grosses Schlachtenbild Genaueres mitzutheilen und thun dies heute mit um so grösserer Freude, als wir in diesem Künstler, der hier mit seiner ersten Arbeit dem Publikum offen entgegentritt, einen mit reichem Talente und anerkennenswerther Strebsamkeit begabten Jünger seines Fachs begrüssen können. Diehl ist Offizier und hatte mit vielen Hindernissen zu kämpfen, um den innern Drang zur Kunst in den spärlich zugemessenen Nebenstunden befriedigen zu können. Ein Jahr Urlaub gestattete ihm indessen längeren Aufenthalt in Paris und vorliegende Arbeit zeigt uns, in welcher erfolgreichen Weise der kurze Unterricht bei Horace Vernet von ihm benutzt wurde. Zum Vorwurf des ausgestellten Bildes wählte der Künstler „die Schlacht bei Szoereg (den 5ten Aug. 1849) und führt uns durch seine Composition mitten in das Getümmel des Kampfes. Das Centrum bildet Haynau, umgeben von seinem reichen Stabe; Adjutanten der verschiedensten Truppengattungen sprengen heran, dem Feldherrn ihre Meldungen abzulegen, während rings die Wirkung der kleinen und grossen Geschütze sichtbar wird. Hier sinkt ein Cavallerist, getroffen durch die feindlichen Kugeln, vom Pferde, dort stürzen in kühnem Sprung über niedergerissene Baumstämme Ross und Mann zu Boden und muthig sprengen Nachfolgende über die gefallenen Leiber hinweg. Der Inhalt des ganzen Bildes ist die lebendigste Handlung, und mit grossem Geschick hat der Künstler, trotz der allgemeinen Bewegung und Verwirrung des Kampfes, einzelne Gruppen scharf charakterisirt und ihnen die Umgebung untergeordnet, so dass das Auge des Beschauers leicht einen klaren Ueberblick der Darstellung gewinnt und zum richtigen Verständniss des Ganzen wie der Einzelnheiten gelangen kann. Die Gruppe der gefangenen Ungarn im linken Vordergrunde ist von besonders ergreifender Wirkung und lässt erkennen, welche reiche Studien der Arbeit zu Grunde liegen. In Betreff der Technik ist die geschickte Behandlung der Farben und die dadurch erzielte brillante Wirkung hervorzuheben, in der Zeichnung hingegen lassen sich zahlreiche Mängel nachweisen, die aber gewiss bei dem eifrigen Streben des Künstlers in seinen nächsten Arbeiten verschwinden werden. Bei Allen, die das Bild gesehen, muss der Wunsch rege werden, dass ein so bedeutendes Talent durch Dienstverhältnisse, wie dies leider vorgekommen, nicht in seiner Entwickelung gehindert, vielleicht der Kunst gar abhold gemacht werden möchte.

Gehen wir jetzt zu den übrigen Werken über, die in den letzten Wochen die Ausstellungen des Kunstvereins schmückten, so hat auffallender Weise diesmal das Fach der Genremalerei dem der Landschaft an Zahl sowohl, als an Vorzüglichkeit den Rang abgelaufen.

Eugen Hess vollendete ein reizendes Bild, darstellend einen bayerschen Jäger auf Vorposten, der, hinter einem Busche lauernd, zwei Bauernmädchen beobachtet, die sich leise den Inhalt eines Briefes mittheilen. In dem geheimnissvollen Wesen der lieblichen Kinder sehen wir, dass es sich um ein zartes Abentheuer handelt, und der verborgene Soldat ist sichtbar erfreut, auf seinem langweiligen Posten einen so angenehmen Stoff zur Unterhaltung gefunden zu haben. Das Bild ist mit einem seltenen Fleisse in allen einzelnen Theilen vollendet und wir meinen eine der lieblichen Arbeiten Meyerheim's vor uns zu sehen, denen es an Zartheit der Behandlung und vortheilhafter Wirkung in keiner Weise nachsteht. — Ein Bildchen A. v. Ramberg's zeigt, wie es der Hand des Künstlers möglich wird, selbst das an sich Unschöne malerisch idealisirt in anmuthiger Weise darzustellen. Drei Dachauerinnen, bekannt durch ihre tausendfaltigen, schweren Tuchröcke und kurzen Taillen, schleichen durch ein wogendes Kornfeld, schüchtern nach einem Burschen, der in der Ferne folgt, sich umschauend. In der technischen Behandlung steht diese den früheren trefflichen Arbeiten v. R.'s würdig zur Seite.

J. Motzet führt uns in den inneren Raum einer Kirche. Rechts im Vordergrunde lehnt ein Mönch, mit düstrem, gramerfülltem Auge nach dem Altare an der dunklen Mauer hinüberschauend; drüben aber segnet der Priester ein Brautpaar, und die Beziehungen des lauschenden Mönches zur Neuvermählten lassen der Phantasie des Beschauers einen weiten Spielraum. —

G. Flüggen, der bisher in seinen Prozessentscheidungen, Erbschleichern etc. dargethan, dass er in Charakterisirung eine besondere Meisterschaft erlangt, hat diesmal einen zart-poetischen Gegenstand aus dem Familienleben mit Glück behandelt. Wir erblicken das Innere eines Schlafgemachs, im Hintergrunde, halb durch Gardinen verhüllt, das Bett der Mutter, daneben aber das kleine Bett des Kindes. Letzteres ist eben aus dem Schlafe erwacht und steht auf einem Schemel vor der geliebten Mutter, die es zu sich emporzieht, um den Morgenkuss des Kindes zu erwiedern. Der Ausdruck vollkommenster, innerer Befriedigung ist über die Züge der schönen, eleganten Frau ausgebreitet und die reichen, geschmackvollen Umgebungen öffnen uns einen Blick in die glücklichen Verhältnisse des gesegneten häuslichen Lebens. Ueber die vorzügliche Behandlungsweise Flüggen's brauchen wir nichts hinzuzufügen, wohl aber ist es auffallend, dass eine offenbare Verirrung in der Zeichnung sich bei ihm einschleichen konnte; denn denken wir uns die niedergebogene und mit den Knien auf dem Schemel ruhende Frau in aufrechter Stellung, so erschiene sie sicher in übermenschlicher Grösse. Leicht wird die unnatürliche Entfernung von der Taille zum Fusse durch die Drappirung des faltigen Kleides, die den Winkel des Knies verhüllt, übersehen, dem aufmerksamen Betrachter der Verhältnisse aber immer einen störenden Eindruck zurücklassen. — Eine gediegene und anziehende Arbeit Piloty's müssen wir in das Fach der Tendenzbilder einreihen, von denen früher im Deutschen Kunstblatt ausführlicher die Rede war. Der Künstler hat, wie wir hören, nicht die Absicht gehabt, eine Tendenz aus seinem Bilde sprechen zu lassen und doch tritt uns beim ersten Anblick im Contraste des Reichthums und der Armuth unwillkürlich eine solche entgegen. Dem Auge öffnet sich das Innere einer ärmlichen Wohnung. Dicht neben dem hohen Kachelofen liegt auf einem Bettchen, dem der Hühnerstall als Unterlage dient, ein Kind, mit ärmlicher Hülle bedeckt, und vor ihm kniet die Mutter in Gestalt eines netten Bauernmädchens, das reichgekleidete Kind einer vornehmen Herrschaft, bei der sie als Wärterin im Dienste, auf den Armen haltend. Die Zärtlichkeit der Mutter ist während des wahrscheinlich kurzen Besuchs so auf ihr eigenes Kind gerichtet, dass die silberne Klapper dem anvertrauten Zögling entfallen ist, der vergebens die bittenden Händchen danach ausstreckt. Daneben steht der ältere Sohn der reichen Eltern, ein Knabe von 7 bis 8 Jahren in eleganter Kindertracht, den zierlichen Strohhut und Stock in der Linken, mit der Rechten sich furchtsam bei der ungewohnten Umgebung an den Rockfalten der Amme festhaltend. Aus dem Hintergrunde schaut eine alte Frau, vielleicht die Grossmutter des kleinen verlassenen Kindes, mit vorwurfsvollem Blicke auf die Gruppe herab, während sie beschäftigt ist, das einfache Küchengeräthe zu reinigen. Piloty hat seinem Gegenstande durch die vortreffliche Art der Ausführung einen besonderen Zauber zu verleihen gewusst, so dass wir durch die vorgeführten Contraste weniger unangenehm berührt werden, als dies bei den meisten Bildern dieser Gattung der Fall ist. In der Technik tritt uns keine Aengstlichkeit entgegen, sondern mit künstlerischer Sicherheit und vollem Pinsel sind die Farben hingestellt. Der alte vergilbte Sammt des Lehnstuhls, das rosenfarbige, seidene Gewand des fremden Kindes, die drüberfallenden blendenden Spitzen, u. s. w. zeigen, dass P. in der naturgetreuen Bearbeitung dieser verschiedenen Stoffe Meister ist. — Als zwei Genrebilder von geringerer Bedeutung sind noch zu nennen von H. Marr eine Scene vor dem Wirthshause und M. Berger, ein Hindumädchen, dem Flusse ein Opfer bringend.

Unter den Landschaftern tritt als bedeutend Stange mit einer Mondscheinparthie hervor. Ausserdem bringt Schertel eine Parthie bei Seeon mit dem Wandelstein; Spengel eine ländliche Gegend; Morgenstern eine kleine Landschaft und A. Lier einen hübschen Waldweg in gebirgiger Gegend.

Seine bekannte Meisterschaft bewährt Weiss in einem Seesturm, durch den ein Dampfschiff auf den wilden Wogen hin- und hergeworfen wird. Ein fleissig gemaltes Architekturbild bringt M. Neher, Parthie aus Urach in Württemberg.

Zwei Portraits verdienen der Erwähnung. In herkömmlicher Weise behandelt ist Stieler's Portrait des Prinzen Carl K. H.; von originellerer Auffassung dagegen zeugt ein Damenportrait von Graefle, das indess hinter seiner letzten Arbeit, die wir neulich erwähnten, zurücksteht; wir vermissen diesmal die kräftige Natürlichkeit in der Ausführung, beherrscht vom geistigen Momente, an dessen Stelle eine weiche Süsslichkeit getreten, die hier einzelne frühere Studien G.'s charakterisirte.

Unter den Aquarellen verdienen Anerkennung das Portrait einer harfenspielenden Dame von Burton und die Architekturen von Eibener und Geil. An plastischen Arbeiten liefert Halbig Büste auf Büste, die alle durch Aehnlichkeit sich auszeichnen; zuletzt waren die Büsten v. Liebig's und S. K. H. des Prinzen Adalbert ausgestellt. — Xav. Schwanthaler vollendete eine Statuette, darstellend Gangkofer, den Erbauer der Frauenkirche, das Modell derselben im Arme haltend.

Von Cartons boten besonderes Interesse 15 Zeichnungen zu Fresken im Speyrer Dome von K. Scharold, einem berühmten Meister seines Faches. Ausserdem lieferte J. M. Trenkwald in Prag einen grossen Carton, in dem Tezel's Ablasskram in einer figurenreichen und schön gezeichneten Composition behandelt ist.

O. v. S.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

Die Patrizier Nürnbergs. 2 Bände in Elephantenformat. Erster Band: Die ausgestorbenen Geschlechter; zweiter Band: Die noch lebenden Geschlechter, aufgesucht, gesammelt und geordnet von Dr. Rehlen.

Mit diesem Titel liegt gegenwärtig in der Bauhütte zu Nürnberg eine Sammlung von circa 1300 Portraits, zunächst nach Familien, dann chronologisch geordnet, zur allgemeinen Einsicht vor, welche wohl verdienen möchte, auch einem grösseren, kunstliebenden Publikum bekannt gemacht zu werden.

Die künstlerische Bedeutsamkeit dieser Sammlung tritt besonders dann hervor, wenn man erwägt, welche Rolle Nürnberg selbst in der Geschichte der deutschen Kupferstecherkunst gespielt hat. Wenn die Erfindung derselben ungefähr in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen ist, so haben jene vielbegabten Männer, an denen damals Nürnberg in allen Zweigen der Kunst so reich war, nicht lange gewartet, um auch in dieser Kunst ihr göttliches Talent leuchten zu lassen. Schon dem Lehrer des Albrecht Dürer, Michael Wohlgemuth, geb. 1424, † 1519, schreibt man zu, dass er die Kupferstecherkunst getrieben habe; Albrecht Dürer aber war es, welcher der noch jungen Kunst eine neue Bahn brach: er erfand 1512 die Radirnadel und den harten Aetzgrund, und war auch der Erste, welcher Figuren und Bilder im Kleinen stach. Aber auch nach ihm trugen Nürnberger Künstler noch Manches zur weiteren Vervollkommnung dieser Kunst bei. Im Jahre 1555 gab Virgilius Solis das erste in Kupfer gestochene Wappenbuch heraus. Ihm folgte Johann Siebmacher, der Herausgeber des bekannten grossen Wappenbuches 1605, das erst 1705 von Hellmer in 6 Bänden vollendet wurde. 1562 erfand

Paul Flint die gehämmerte Manier des Kupferstichs und in der Mitte des 18. Jahrhunderts Adam Schweikard die getuschte Manier. Zugleich gab es während dieser drei Jahrhunderte eine Menge der trefflichsten Künstler zu Nürnberg, die zahllose Werke zu Tage förderten. Als W. G. Panzer im Jahre 1790 sein Verzeichniss von Nürnberger Portraits verabfasste, so stieg deren Zahl über 10,000. Ebenso stark wurde das Verzeichniss der Nürnberger topographischen und historischen Kuperstiche in demselben Jahre von Müller. Von den ausgezeichnetsten Künstlern nennen wir nur folgende: aus dem 16. Jahrhundert: Glockenthon geb. 1492, Virgil Solis geb. 1514, Amman geb. 1539, Behaim um 1540, Lautensack um 1554, Bink † nach 1560; aus dem 17. Jahrhundert: Coriolan † nach 1600, Siebmacher, Ysselburg † 1630, Eimmart geb. 1638, Böner geb. 1647, Kohl geb. 1624, Ambling geb. 1651, die Fenitzer, Kilian geb. 1654, von Sommern um 1660, Häublein um 1666, Joachim von Sandrart, Leohard † um 1680, Marchand 1680, Delsenbach geb. 1687, Heumann geb. 1691; aus dem 18. Jahrhundert: Plank, Knorr geb. 1705, Lichtensteger geb. 1702, Miller geb. 1715, Seligmann geb. 1720, Guttenberg geb. 1745, die Preissler, Schweikart, Tyrof, Weigel, Regenfuss † 1780, Windter † 1765, Schrazenstaller † 1795. Aus den ersten 25 Jahren unseres Jahrhunderts wollen wir nennen: Bock, Hessell, Küffner, Adelmann, Schlemmer, Fleischmann, Nussbiegel, Gabler, Falke. Und dass dieses alte Nürnberger Künstlergeschlecht auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst heute noch nicht ausgestorben ist, beweisen die Namen: Friedrich, Geissler, Friedrich Wagner, Philipp Walther, Karl Mayer, Serz, P. C. Geissler, Petersen, Fleischmann und Marx, des eben heimgegangenen Reindel nicht zu vergessen.

Wir haben hier deswegen die Namen so vieler Nürnberger Kupferstecher genannt, weil fast Keiner unter denselben, die Jetztlebenden ausgenommen, ist, von dem nicht wenigstens einige Arbeiten in der Sammlung vorkommen. Am zahlreichsten kommen die Fenitzer, Eimmart, Sandrart, Schweikart, die Preissler, die Weigel, Tyrof und die Bock vor. Auf diese Art repräsentirt diese Sammlung wirklich die Geschichte der Nürnberger Kupferstecherkunst von den ältesten bis auf unsere Zeiten.

Ausser dieser Bedeutung für die Nürnberger Kunstgeschichte gewährt aber die Sammlung noch mehrere andere Interessen, wie für die Geschichte überhaupt, so insbesondere für die Geschichte der Moden, und endlich für die Physiognomik. Die Patrizier waren Jahrhunderte lang bis an die Schwelle unserer Zeit herauf die Fürsten Nürnbergs, und hat diese Stadt, wie nicht leicht eine andere Deutschlands, sich vor aller Welt einen grossen Namen erworben, so wird man ihnen billigermaassen die vorzüglichsten Verdienste davon zumessen müssen. Wir haben also in dieser Sammlung eine lange Reihe bedeutender deutscher Männer vor uns, von denen sich viele durch Verstand, tüchtige Gesinnung und Thatkraft einen unsterblichen Namen errungen haben. Wir sehen hier die Familien der Nützel, der Tetzel, Derrer, Schürstab, Rieter, Groland, Coler, Vorchtel, Fütterer, Pirkhaimer, Stark, Pömer, Paumgärtner, die bereits erloschen sind, aber nicht ihre Werke und Stiftungen; dann die noch blühenden Familien der Behaim, Ebner, Fürer, Geuder, Grundherr, Haller, Holzschuher, Harsderfer, Imhof, Kress, Löffelholz, Stromer, Tucher und Volkamer. Insbesondere sehen wir hier: Merklein Pfinzing, der 1264 nach Mainz geschickt wurde, um mit dieser Stadt einen Handelsvertrag abzuschliessen; Heinrich Weigel und Albrecht Ebner, bei denen Kaiser Ludwig der Bayer, wenn er nach Nürnberg kam, immer seine Herberge genommen hatte; den reichen Konrad Gross, Stifter des Spitals zum heil. Geist 1330; Marquard Mendel, der Stifter der Karthause 1380; Sebald Pfinzing und Peter Volkamer, die Abgesandten auf dem Concil zu Konstanz; Ulmann Stromer, geb. 1329, † 1407, den Geschichtschreiber seiner eigenen Geschlechter, der auch die erste grosse Papiermühle 1390 errichtet hat; Herdegen Valzner † 1427, den Gründer reicher Stiftungen; ferner alle jene Männer aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aus der Blüthezeit Nürnberger Kunst, die durch ihren Reichthum einem Albrecht Dürer, Adam Kraft, Peter Vischer, Veit Stoss und Anderen die Gelegenheit gaben, ihr Genie entfalten und an den Tag legen zu können; weiter einen Martin Behaim, der den ersten Erdglobus verfertigte und der zuerst Amerika im Geiste entdeckte, einen Martin Löffelholz, der den Markgrafen Friedrich von Ansbach auf einem Turniere 1496 zu Nürnberg aus dem Sattel hob; einen Andreas Tucher, den nach der Schlacht bei Schönberg 1504 Kaiser Maximilian wegen seines männlichen Verhaltens zum Ritter schlug. Dann kommen die Männer, die sich zuerst mit kühnem, frohem Muthe für die Reformation entschieden haben, ein Hieronymus Ebner, Kaspar Nützel, Christoph Kress, Clemens Volckamer, welche beide Letzteren die Gesandten auf dem Reichstage zu Augsburg im Jahre 1530 waren, Hieronymus Paumgärtner, der Freund Melanchthons, Willibald Pirkheimer, berühmt als Staatsmann, Kriegsmann und Gelehrter; dann Dr. Christoph Scheurl und Christoph Fürer, die sich später gegen die Reformation erklärten. Aus der späteren Zeit nennen wir noch Christoph Fürer und Christoph Volckamer, die am 21. März 1632 Gustav Adolph bei seinem Einzuge in die Stadt begrüsst haben, und endlich Georg Volckamer, Bürgermeister der Stadt in demselben verhängnissvollen Jahre. Haben wir aber hier mehrere Männer genannt, deren Bildnisse in der Sammlung vorkommen und die doch aus einer Zeit sind, wo die Kupferstecherkunst noch gar nicht vorhanden war, so haben wir hier zu bemerken, dass die Künstler Nürnbergs in den Zeiten ihrer regsten Thätigkeit überall nach den Bildnissen ihrer bedeutendsten Vorfahren gesucht und dieselben benutzt haben, wie sie auf Gemälden, auf Münzen, an Glasfenstern, Sculpturen, Epitaphien, Grabsteinen, in Geschlechtsbüchern und anderen Denkmalen der Vorzeit vorkamen. Alle diese Portraits aber sind natürlich in der Kleidung ihrer Zeit dargestellt, so dass wir in dieser Sammlung auch eine Geschichte der Tracht durch viele Jahrhunderte vor uns haben. Höchst interessant ist endlich die Sammlung in physiognomischer Hinsicht. Wir bemerken mit Freuden die kräftigen, ausgeprägten Gesichter bis zum 30jährigen Kriege, verfolgen neugierig die in den Familien sich forttragenden Hauptzüge und erkennen oft in den noch lebenden Geschlechtern die Züge ihrer uralten Abstammung.

Der Sammler hat viele Jahre dazu gebraucht, um die Sammlung in einer solchen Vollständigkeit zusammenzubringen, wie vielleicht keine zweite in Nürnberg vorhanden ist. Uebrigens wünscht er sie in angemessener Weise veräussern zu können, da sie als Privatbesitz zu kostbar ist. Wir aber glauben den Dank des kunstliebenden Publikums verdient zu haben, dass wir hier auf diese interessante und bedeutende Sammlung von Kupferstichen aufmerksam gemacht haben.

Kunstliteratur.

Denkmale der Baukunst in Preussen, nach Provinzen geordnet. Gezeichnet und herausgegeben von Ferdinand von Quast. Erste Abtheilung, Königreich Preussen. Berlin, im königl. lithogr. Institut. 1852. Fol.

Unter diesem Titel kündigt sich ein Unternehmen an, durch

welches wir hoffen dürfen, einen Theil der höchst umfassenden Studien zur vaterländischen Denkmälerkunde, die der Königl. Preussische Conservator der Kunstdenkmäler, Hr. v. Quast, seit Jahren gesammelt hat, der öffentlichen Benutzung anheimgegeben zu sehen. Wie sich in ihm wissenschaftliche und künstlerische Befähigung in seltenstem Maasse vereinigen, so dürfen wir bei seinen Mittheilungen, in Bild und Text, eine einsichtig gründliche Behandlung mit Zuversicht voraussetzen und nicht minder diejenige Weise der Darstellung erwarten, welche uns lebendig in die vorgeführten Gegenstände einführt. Wie er durch seinen amtlichen Beruf überall mit dem ganzen Reichthum des Denkmälervorrathes vertraut geworden ist, so haben wir den mannigfachsten neuen, unsre bisherige Anschauung erweiternden und abschliessenden Veröffentlichungen entgegenzusehen. Und wenn das Geschick es verstattet, das Begonnene bis zum Ende durchzuführen, so wird das Werk eine Gesammt-Uebersicht gewähren, die auf das geschichtliche Gefühl und Bewusstsein der Gegenwart, im kunstwissenschaftlichen, wie im allgemeinen Lebens-Interesse, von günstigstem Einflusse sein dürfte.

Ein erstes Heft, gewissermassen als Probe des auf einen ansehnlichen Umfang berechneten Unternehmens, liegt bis jetzt vor. Es besteht aus 3 Bogen Text und 6 Blatt lithographirte Bildtafeln, welche grösstentheils malerische Darstellungen der betreffenden Gegenstände, zum Theil mit Tondruck, zum Theil auch in wirklichem reichem Farbendruck, bringen. Der Inhalt des Heftes bezieht sich auf Schloss und Stadt Heilsberg im ostpreussischen Ermlande, den Sitz der ermländischen Bischöfe. Der Text belehrt uns, mit sorglicher Berücksichtigung der urkundlichen Nachrichten und der Eigenthümlichkeiten des Baues, dass das Schloss im Laufe der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gebaut worden ist. Es hat sich in allem Wesentsentlichen der Anlage vollständig erhalten, indem diese, bei vielen Wechselfällen, die später über das Schloss hereinzogen, nicht gestört worden ist und vorzugsweise nur ein Theil des inneren Ausbaues (in Wölbungen u. dergl.) als einer Restauration am Schlusse des Mittelalters angehörig betrachtet werden muss. So ist das Schloss, bei einer Anlage, welche der der Schlösser des deutschen Ritterordens in Preussen durchaus entspricht, in seiner Ganzheit betrachtet in der That das wichtigste Beispiel jener Baugattung, die für die Cultur des baltischen Nordens eine so eigenthümliche Bedeutung hat. Sinn und Gefühl des Lebens, wie es sich in jenen geistlich kriegerischen Colonistätten an den Küsten der Ostsee entfaltete und gewiss auch in den Stätten der Handelscolonieen widerspiegelte, tritt uns hier noch anschaulicher und nachdrücklicher entgegen, als selbst in dem ungleich reicheren Hochmeisterschloss von Marienburg, das nicht als ein ähnlich Ganzes auf unsre Zeit gekommen ist.

Das Baumaterial ist, wie überall in diesen Flachländern, der gebrannte Ziegel. Gewachsener Stein erscheint nur ausnahmsweise und für besondre Zwecke angewandt. Plan und Anlage des Schlosses hat entschieden den Charakter einer auf Krieg gerichteten gemeinsamen Existenz. Es ist ein Viereck von etwa 153 zu 157 Fuss, mit einem starken Thurm auf der einen Ecke und thurmartigen Vorsprüngen (über denen sich Thurm-Aufsätze erheben) auf den andern. Die Mauern steigen massiv, 7 bis 8 Fuss stark, empor; das Aeussere, wie es jetzt erscheint, ohne sonderliche architektonische Auszeichnung, nur durch seine eigne Masse und die darin enthaltenen Fensteröffnungen von entschiedener Wirkung. Innen ist ein viereckiger Hof, von 65 zu 71 Fuss Ausdehnung, umgeben von einem zweigeschossigen Kreuzgange, der den lichten Raum auf 44 bis 50 Fuss einschränkt. Dieser Hof mit seinen Doppelarkaden ist das vorzüglichst Charakteristische des ganzen Baues; es ist etwas klösterlich Abgeschlossenes darin und doch, in der ganzen architektonischen Anordnung, etwas Schlichtes, Festes, Kühnes, dass man den klirrenden Schritt der bischöflichen Söldner noch in diesen Hallen zu hören meint. Im Erdgeschoss sind es kurzstämmige Granitpfeiler, im oberen schlanke achteckige Säulen von schwedischem Kalkstein, welche die weitgesprengten Spitzbögen tragen; Alles an diesen Arkaden selbst freilich ohne ein sonderlich lebendiges künstlerisches Gefühl; Kapitäl und Basis der achteckigen Säulen ganz in gleicher Form, somit ohne eigentliches Bewusstsein ihres ästhetischen Zweckes (der begreiflicher Weise bei Kapitäl und Basis sehr verschieden ist) gebildet und ohne rechte Vermittelung dem Schafte angeschlossen. Man fühlt eben, dass die derbere, unbekümmerte Behandlungsweise, welche das Ergebniss einer militairischen Lebensverfassung sein musste, massgebend war. Drin in den so gefesteten Räumen aber konnte sich behaglicher Lebensgenuss sehr wohl entfalten. Er hat in der lokalpreussischen Architektur seinen Ausdruck in dem reichen Spiel von Sternwölbungen, welche die Räume bedecken, erhalten. So ist es auch hier der Fall, und die älteren Wölbungen des Heilsberger Schlosses zeigen in dem Profil ihrer Gurte, dass eine edlere künstlerische Detailbildung doch keinesweges abgewiesen war. Dies letztere, wie in den grossen festlichen Hallen des Inneren, so nicht minder in der Gewölbdecke des Kreuzganges, in der zugleich die ruhig gesetzliche Form des Kreuzgewölbes verschmäht und statt ihrer ein anderes System, das mit einem eigenen, sich hin und wider schiebenden Rhythmus das Auge reizt, zur Anwendung gebracht ist. Eins der Blätter des Heftes giebt eine in Farben ausgeführte malerische Ansicht des Hofes, von der oberen Gallerie aus aufgenommen, bei der der eigenthümliche Gegensatz der kalkgeputzten Gewölbkappen und Bogenlaibungen zu dem Ziegelmauerwerk ersichtlich wird. Ein andres, geschmackvoll durchgeführtes Blatt, welches eine Aussenansicht des Schlosses enthält, ist durch die landschaftlichen Gegensätze der rothen Mauermasse und des tiefen, saftigen Grüns der Umgebung — Gegensätze, die denen der Trümmerprospecte Roms nicht nachstehen und die sich in unsern Landen des nordischen Backsteinbaues nicht allzu selten wiederholen, — von Wirkung. Ein drittes bringt die Ansicht einiger kleineren inneren Räumlichkeiten; ein viertes (von dem Herausgeber nach Aufnahmen des Bau-Inspectors Jester gezeichnet, während alles Uebrige auf seinen eignen Zeichnungen und Aufnahmen beruht,) Grundriss, Durchschnitt und Details der Schloss-Architektur.

Auf dem ersten Blatte des Heftes ist eine Gesammtansicht von Schloss und Stadt Heilsberg enthalten; auf dem letzten eine Ansicht der dortigen St. Michaels-Pfarrkirche, die sich durch ihren, in derber Kühnheit aufsteigenden Thurmbau auszeichnet, — und eine Ansicht des in kräftiger Solidität gebauten „hohen Thores", welches den schon bekannten Formen von Thorbauten im nordisch mittelalterlichen Backsteinbau wieder ein nicht uninteressantes Beispiel hinzufügt. Der Text hat zu Beidem die erforderlichen näheren Notizen.

Hoffen wir nun, dass einem Unternehmen, welches auf eine so erfreuliche Weise debütirt und welches eben so sehr, wie es den Bedürfnissen der wissenschaftlichen Forschung entgegenkommt, auch in allgemeiner Beziehung dem Freunde der Kunst, der Vorzeit, des Vaterlandes mannigfachen Genuss verspricht, diejenige umfassende Theilnahme geschenkt werde, auf die es zu seiner raschen Förderung doch wesentlich ankommen dürfte. Die auf dem Titel angedeutete Abtheilung des Ganzen nach den einzelnen Provinzen des preussischen Staates wird den Vortheil gewähren, immer einen in sich geschlossenen Theil in verhältnissmässig kürzerer Zeit zu Ende führen zu können. **F. Kugler.**

Nekrolog.

Am 8. d. M. starb hier der Maler J. W. Pienemann, ältester Director der Akademie der bildenden Künste, Ritter des niederl. Löwenordens und Kommandeur des Eichenkronordens. Dieser Nestor der holländischen Malerschule hatte das Alter von 74 Jahren erreicht und galt hier für einen der ausgezeichnetsten Repräsentanten derselben.

Im Jahre 1779 zu Abecondo geboren, wusste er sich, begabt mit einem bedeutenden Talente, vom Handwerker zum gefeiertsten Historien- und Portraitmaler, welchen Holland in den letzten Zeiten hervorbrachte, emporzuarbeiten. Nach den Freiheitskämpfen trat er mit kolossalen Schlachtenpanoramen auf, worin er besonders die Waffenthaten des damaligen Prinzen von Oranien, nachmals Wilhelm II, verherrlichte. Er erwarb sich damit, nebst der Gunst dieses Fürsten, Ehre, Vermögen und Ansehn und wurde auch in England bekannt, in welchem Lande er mit seiner Schlacht von Waterloo, wo er zur Seite des Prinzen von Oranien, der verwundet aus dem Schlachtgewühl fortgetragen wird, den Herzog Wellington hoch zu Rosse die Schlacht leitend darstellte, eine Rundreise machte. Pienemann muss überhaupt als ein Maler der Zeitgeschichte Hollands bezeichnet werden, indem er neben jenen Schlachtenbildern, wo auch überall die Portraitähnlichkeiten gewahrt sind, die hervorragendsten Zeitgenossen, Fürsten, Kriegshelden, Künstler, Gelehrten u. s. w. seines Landes, in einer dem Geschmacke seiner Landsleute zusagenden Weise dargestellt hat. Im Jahre 1820 wurde er zum Mitdirector der Akademie ernannt, welchen Posten er bis zu seinem Tode bekleidete; er blieb nicht ohne grossen Einfluss auf die moderne holländische Schule. Er wurde mit sehr vielen Ehrenbezeugungen zu Grabe getragen und hinterlässt in seinem Sohne und Schüler N. Pienemann, der eine ähnliche Kunstrichtung wie sein Vater befolgt, einen würdigen Erben seines Ruhmes und seiner Kunst.

Auch starb hier am 10. d. M. der Architekturmaler A. Oltmanns im 39. Lebensjahre; er war zugleich Kunstschriftsteller und seit einer Reihe von Jahren Sekretair der Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae, deren Blüthe er unermüdlich befördern half, so wie er sich auch um die Organisirung des hiesigen Kunstvereins sehr verdient machte.

Amsterdam. W.

Zeitung.

Ht. **Düsseldorf.** In unserm Bemühen, die vorzüglichsten Leistungen der Düsseldorfer Schule, wie sie nacheinander erscheinen und über unsere perman. Ausstellung gehen, zu verfolgen, freut es uns, wiederum von einigen bedeutenden Werken berichten zu können. Zu nennen brauchen wir bloss, zur hinreichenden Würdigung, eine „hohe Fluth" von A. Achenbach; eine Anzahl Landschaften, Kohlenzeichnungen von Schirmer; ein „nächtlicher Fischfang" von Gude; so wie eine kleine, äusserst poesievoll aufgefasste Landschaft von Scheuren. Ein nicht minder werthvolles Landschaftsstück ist von Jungheim, nicht allein in Nachahmung, sondern auch im Geiste der alten Meister behandelt; mit so schönen Baumgruppen, wie wir sie nicht oft auf neueren Bildern gesehen. — Die Norwegischen Landschaften mit Hochgebirgsscenerien, wildem Felsgeklüfte, schneebedeckten Spitzen, dunklem Fichtenwalde u. a. hatten in der letzten Zeit eine Art Uebergewicht erlangt. Im Gegensatz zu diesen stellt jetzt Eckersberg eine mehr idyllisch gehaltene Norweg. Landschaft aus; im Hintergrunde sanft sich abdachende Gebirgszüge, im Mittel- und Vordergrunde die Spiegelfläche eines Sees, darin vorspringend eine schmale Landzunge und auf deren Spitze eine hübschgeformte Kirche, zur Rechten ein Birkenwald. — Von Northen ist ein Schlachtstück ausgestellt: „der Ausfall der Hannoverschen Truppen aus Menin im Jahre 1794", mit den Portraitfiguren des General Alten und des nachmals berühmten Scharnhorst — eine Scene nächtlichen Getümmels, von der ringsum waltenden Feuersbrunst grell beleuchtet; ein Vorwurf der Darstellung, den der Künstler mit eben so viel Kühnheit wie Talent ausgeführt hat. Eine andere Kriegsscene reiht sich an diese von E. Hünten: „Kürassiere aus dem siebenjähr. Kriege durch ein feindliches Dorf sprengend", ebenfalls ein Bild voll hastigen, gespannten Lebens. — Einen ganz andern Eindruck macht die Darstellung des „heil. Hermann Joseph" von Ittenbach; ein lieblicher, munterer Knabe vor einem ausgehauenen Madonnenbilde reicht dem Kinde mit soviel Herzlichkeit und Inbrunst einen Apfel, dass der Stein, zu lebendigem Gefühle erwärmt, in Bewegung geräth und die dargebotene Gabe in Empfang nimmt. Ueberaus reizend ist die Gestalt des Knaben in seiner einfachen Gewandung; aber den kleinlichsten Eindruck machen die vor der Madonna ausgestreuten Blümchen und Blättchen. — Einen ähnlichen Gegenstand behandelt eine Zeichnung von Mintrop: das Christkind, wie es in der Phantasie der Kinder lebt, an eine kleine ländliche Sippschaft Geschenke austheilend, mehr ideal als genrehaft und doch so individualisirend aufgefasst, dass man in jedem Buben und Mädchen, wie man auf dem Lande häufig auch in der Wirklichkeit bemerkt, bereits den künftigen Bauern und die dereinstige Hausfrau erkennen kann. — Bei dieser Gelegenheit können wir nicht anzuführen unterlassen, dass Mintrop, der bisher fast nur auf Zeichnungen sich beschränkte, jetzt sein zweites Bild zu malen angefangen hat — sein erstes Gemälde, eine Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes, befindet sich hier auf der Galerie.[1]) Sein neues, freilich auch nur noch bis zur Zeichnung vollendetes Bild stellt die heil. Elisabeth und Maria dar, zu deren Füssen das Kinderpaar im Spiele begriffen ist, zu beiden Seiten musizirende Engel — bietet aber jetzt schon solche Vorzüge dar, dass eine Beurtheilung sich genöthigt sähe, auf einen ganz andern Standpunkt zu treten, als den wir bisher eingenommen. Denn wenn wir sonst ein einzelnes Werk lobend hervorhoben, musste dieses wohl immer in Hinblick auf den gegenwärtigen Stand der Kunst überhaupt und mit besonderer Berücksichtigung des Bereiches geschehen, den sie hier ausfüllt. In unserm vorletzten Berichte gaben wir schon einige Andeutungen über den Stand der heutigen kirchlichen Kunst im Allgemeinen; in Düsseldorf aber, wo das Charakteristische vor dem Idealen durchaus vorherrscht, so dass es sich unwiderstehlich auch der historischen Malerei bemächtigt und diese zum Genre hinüberzieht, steht die heilige Kunst, wenn wir uns dieses Ausdrucks im engern Sinne bedienen dürfen, so fremd und verlassen, dass sie ihren Boden und Maassstab nur in den allgemeinen Verhältnissen der Zeit findet. In dem Mintrop'schen Bilde gewahren wir nicht nur Nichts von dem, was der Düsseldorfer Schule ihre besondere Eigenthümlichkeit und, wie wir nicht verhehlen dürfen, ihre eigenthümlichen Vorzüge verleiht, sondern es ist auch völlig frei von der Abstraktion und Fleischlosigkeit, in die wenigstens eine Richtung unserer kirchl. Malerei mehr und mehr verfällt. Hier haben wir keine blosse Individualitäten, wie sie das einseitig Charakteristische nur zu geben vermag, sondern volle Persönlichkeiten, Inhalt und Form in der Vollendung, Natur und Bewusstsein in der Einheit, wie sie allein den Anblick wahrer, wirklicher Schönheit gewähren. Hier haben wir, wie heiliges Leben, so auch Heiligkeit, die lebenvoll ist, so dass, wie man sonst häufig dargestellt sieht, es nicht mehr als Schmach und Elend erscheint, zu den Göttern zu gehören, die für ihre trostlose Erhöhung alle wahre Lust des Daseins haben unterlassen müssen. Das Ganze des Bildes ist mit einer Ursprünglichkeit und Innigkeit aufgefasst, wie wir sie nur bei den alten Deutschen Meistern wieder finden, und im Einzelnen mit einer Zartheit und einem Schönheitsgefühle durchgeführt, das an die Italiener erinnert; so dass wir nicht begreifen würden, wie die Hand, die früher den Pflug und Rechen geführt, diese Linien habe ziehen können, wenn wir nicht eben die Natur als treuste Bewohnerin und Bildnerin der von ihr selbst gespendeten Schätze auch sonst kennen gelernt hätten. — Zur Ausstellung zurückkehrend heben wir noch eine Portraitbüste von Kauer, einem unserer jüngern Künstler,

1) Wird wohl dasselbe Bild sein, welches wir hier in Berlin auf der akademischen Ausstellung von 1852 hatten und im vorigen Jahrgang S. 365 besprochen haben. D. Red.

hervor, die ebenfalls in mannigfachem Betracht als vorzügliches Werk bezeichnet zu werden verdient. War auch, wie ersichtlich, bei ihrer Bildung Uebung der nächste Zweck und lieferte ein Portrait den Boden, worauf jene sicher ging, so nahm eben so offenbar des Künstlers Absicht ihre Richtung dahin, ein schönes, ideales Werk zu liefern. Dieses ist aber nicht auf die gewöhnliche Weise erreicht, welche die Formen der Natur und Wirklichkeit, so gut es immer geht, in das antike Muster einzwängt, sondern man sieht, wie vielmehr der antike Geist, der an der Bildung dieser Büste mitgewirkt, im Künstler selbst lebendig gewesen und die Formen nicht von aussen herein kristallisirt, sondern von innen heraus bewegt und gebildet hat.

Auf der Ausstellung ist bereits seit längerer Zeit auch das nach dem Gallait'schen Originale von Martinet gestochene, im Verlage von Buddeus erscheinende Blatt: „Graf Egmont im Kerker" ausgehängt.[1]) Der Stich ist gewiss unter den in neuerer Zeit erschienenen einer der vorzüglichsten und giebt, soweit ein Kupferstich überhaupt es vermag, vollkommen den Eindruck des Gemäldes wieder.

***Quedlinburg.** S. M. der König haben den Plan, auf dem Schlosse das ehemalige uralte, von Kaiser Heinrich I gegründete, adlige Fräuleinstift wieder herzustellen. Wir dürfen hieran die frohe Erwartung knüpfen, dass durch den Willen des kunstsinnigen Monarchen alsdann die herrliche Kirche mit ihrer merkwürdigen Krypta einer würdigen Wiederherstellung entgegengehe, dass namentlich die störenden Einbauten, die der Harmonie des Innern grossen Abbruch thun, beseitigt werden.

O. v. S. **München.** Der grosse Fries an der neuen Pinakothek, nach Kaulbachs Entwürfen ausgeführt, der König Ludwigs Wirksamkeit für deutsche, besonders Münchener Kunst in fortlaufender Bilderreihe zeigt und vor längerer Zeit Schnorr's heftigen Protest hervorrief, wird seit einigen Tagen von der Bretterhülle befreit. Begonnen hat man mit der Enthüllung der schmalen Façade, die über dem Eingange links und rechts zwei grosse Fresken zeigt, jede drei allegorische Figuren in symmetrisch geordneter Gruppe vorführend. Auf dem Bilde links erblicken wir, vor einem Altarbilde in gothischer Einfassung sitzend, als weibliche Gestalten, die Historienmalerei, daneben zu beiden Seiten die Glas- und Porzellan-Malerei. Die Mittelfigur hält ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoosse und stützt den Fuss auf eine Anzahl Folianten; als Attribute der beiden anderen erscheinen ein gemaltes Kirchenfenster und ein Krug in antiker Form, von den einzelnen Figuren gehalten. Auf dem Bilde rechts zeigen sich in derselben Weise geordnet, aber vor einer dorischen Façade sitzend, Architectur, Sculptur und Erzgiesserei, ebenfalls durch passende Attribute characterisirt. Die edle Haltung der durch einfache farbige Gewänder drappirten Gestalten bietet einen wohlthuenden Anblick, nur geht in der grossen Entfernung die Schönheit der Nüancirung, die wir in Kaulbachs Zeichnungen bewunderten, leider zum grössten Theile verloren. Eine ausführliche Beschreibung des ganzen Cyclus mag folgen, wenn er dem Auge des Publikums vollständig freigegeben ist.

***Roermonde.** Unter geistlicher Protektion ist hier kürzlich ein Atelier für kirchliche Skulptur eröffnet worden, dem die Bildhauer George und Stolzenberg und der Stadtbaumeister Kuipers vorstehen. Der Zweck ist die Herstellung christlich kirchlicher Ornamente und selbständiger Bildhauerarbeiten.

Madrid. Der D. J. Solano Marq. del Socerro ist an die Stelle des verstorbenen D. J. R. Gallego zum Präsidenten der Akademie der schönen Künste ernannt worden. (B. N.)

Kopenhagen, 2. April. Die jährliche Kunstausstellung der Akademie der Künste ist heute für das Publikum eröffnet worden. Sie umfasst 250 Nummern und ist also etwas kleiner als die des vorigen Jahres, doch wird sie aller Wahrscheinlichkeit nach, wie gewöhnlich, im Laufe der Ausstellungszeit einige Vergrösserung erfahren. 215 Nummern sind Gemälde inländischer Künstler, 16 Bildwerke, 6 Bauzeichnungen, 3 Lithographien, 5 Zeichnungen, 2 Dekorationsarbeiten und 5 Gemälde ausländischer Künstler (darunter 2 von dem schwedischen Maler Wahlbom, Ehrenmitgliede der Akademie). Von den Zweigen der Malerkunst sind besonders die Landschaften und Charakterbilder zahlreich und gut vertreten. (Faedrel.)

London. Burford's neues Panorama, das er mit Hrn. Selous unternommen, stellt die Alhambra und das Thal von Granada dar, nach an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen des Hrn. Uwins und der Lady Louise Tenison. Das Panorama ist von dem Garten des Generalife aufgenommen. Das Ganze soll sehr gelungen, und vielleicht eins der besten Panoramas Burford's sein. Die Staffage rührt von Hrn. Selous her, und wird ebenfalls sehr gelobt. (B. N.)

1) Das Original befindet sich in der Galerie Wagener in Berlin. D. Red.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 19. Sonnabend, den 7. Mai. 1853.

August Kopisch.

Von einem Freunde des Verstorbenen sind uns die folgenden Notizen über Kopisch als Maler mitgetheilt worden; wir glauben, sie unsern Lesern nicht vorenthalten zu dürfen.

August Kopisch, dessen plötzlicher Tod die mannigfachsten Kundgebungen einer aussergewöhnlichen Theilnahme in den weitesten Kreisen erregt hat, ist nicht allein durch seine schriftstellerische, sondern auch durch seine künstlerische Thätigkeit so bekannt geworden. Freilich begegnet man unter Künstlern öfters der Ansicht, nach welcher Kopisch nur als Dilettant betrachtet wird; doch dulden seine Leistungen als Maler ein solches Urtheil entschieden nicht. Er bestimmte sich früh speciell für die Malerei, bezog im 16. Lebensjahre zu seiner künstlerischen Ausbildung die Akademie zu Prag, ging später zu demselben Zwecke nach Wien und Dresden und dann nach Italien, wo er etwa vier Jahre, mit künstlerischen Studien beschäftigt, verweilte. Allerdings haben zwei Dinge ihn von der alleinigen Beschäftigung mit der bildenden Kunst abgehalten: einmal sein Uebel an der rechten Hand — in Folge eines Sturzes auf dem Eise —, sodann seine ausgedehnten klassischen Studien, die er fortwährend zugleich betrieb. Aber dennoch hat Kopisch nie aufgehört, die Malerei als seine Aufgabe zu betrachten und sich zu den Künstlern zu zählen. Vergegenwärtigen wir uns seine Arbeiten, mit welchen er seit einer Reihe von Jahren die hiesigen Kunstausstellungen beschickte; so werden wir den Grund zu jenem Urtheil, welches ihm nicht unter den Künstlern, sondern unter den Dilettanten seinen Platz anweist, wohl angeben können. Eins der ersten seiner Bilder, welches durch höchst eigenthümliche Auffassung allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, war „der Sonnenuntergang in den pontinischen Sümpfen". Es ist dies eine Landschaft mit so feurigrothem Himmel und glühenden Reflexen auf jedem Halme der sumpfigen, durch die Windungen eines Flusses und viele Gräben durchschnittenen Ebene, dass wir durch die Intentionen dieses Bildes nur an einen Maler der neueren Zeit, der solche Auffassungen gezeigt hat, an Eduard Hildebrandt erinnert werden. Der wesentliche Unterschied zwischen diesem und Kopisch hierbei ist der, dass Hildebrandt mehr Meister seiner Kunst ist, um solche Stoffe bewältigen zu können. Dem Streben nach dem Aussergewöhnlichen begegnen wir bei Kopisch überall, auch auf den anderen Gebieten seiner Thätigkeit. Aber, wiewohl ein solches Streben sehr wohl einer künstlerischen Natur conform ist, so ist es erfahrungsmässig doch zugleich häufig ein Kennzeichen untergeordneter Talente oder des Dilettantismus. Das erwähnte Bild, um bei diesem stehen zu bleiben und daran unsere Ansicht zu entwickeln, giebt uns indess nicht Veranlassung, in dem Streben des Malers ein solches Kennzeichen zu finden, wohl aber bietet es Gelegenheit, dergleichen darin zu suchen. Die Motive zu dieser Landschaft nämlich, die im Mittelgrunde stehende umlaubte Ruine, das in der Ferne sichtbare Vorgebirge der Zauberin Kirke, *monte cirello*, die den Fluss durchschwimmende Büffelheerde, darum die Ruhe der weiten, saftigen Grasfläche, bieten ein so poetisches Ganze, dass wir ihm die künstlerische Conception nicht absprechen dürfen. Dagegen zeigt sich in der Technik nicht der Grad der Ausbildung, der namentlich bei den Beleuchtungs-Effektstücken erforderlich ist. Aber selbst in diesen Mängeln war Kopisch so geistreich, dass mancher Künstler ihm, trotz grösserer technischer Ausbildung, nachstand. Uebrigens hat gerade das erwähnte Bild doch solchen Beifall gefunden, dass Kopisch es mehrmals auf Bestellung copirt hat. Eine dieser Copieen befindet sich in Sanssouci. Seine anderen Bilder, der Wasserfall von Terni, der Golf von Neapel, die blaue Grotte, Mondschein an der Küste gegenüber dem Vesuv (aus einer beleuchteten Grotte gesehen), eine Aussicht über Potsdam, zur Zeit des grossen Kurfürsten, eine Landschaft mit Nilpferden, unter dem Titel Afrika, eine ovale, sicilianische Küstenlandschaft, sind fast alle in dem Charakter der erstangeführten, mit der Absicht auf ungewöhnliche Lichteffekte, gemalt. Indem wir hier ganz übergehen, was sich principiell gegen diese Richtung im Allgemeinen sagen lässt, müssen wir noch einer seiner Landschaften erwähnen, in welcher er freilich auf dem gefährlichen Fusssteige zwischen dem Sublimen und Sonderbaren einen of-

fenbaren Fall gethan hat, der ihm sehr schadete: wir meinen die Darstellung eines Feuerwerks bei Glienecke, mit bengalischer Beleuchtung der Architektur, der Fontaine am Fusse des Babelsberges u. s. w. Man verzeiht aber dem sonst so fein fühlenden Geiste diesen falschen Griff gern. Noch zwei seiner Landschaften, die Terrassen von Sanssouci und das Belvedere beim Neuen Palais, gehören zu seinem historischen Werke über Potsdam und sind in Stahl gestochen worden. In letzter Zeit malte Kopisch auch ein Brustbildniss seiner Frau. Ausserdem existirt von ihm ein kleines, colorirtes Modell in Gyps von der Insel Capri, auf einer blauen Glasplatte aufgestellt. Es ist, so wie mehrere seiner Landschaften, im Besitze S. M. des Königs und soll sehr sauber ausgeführt sein. Auch machte er einen Versuch, die blaue Grotte, deren Entdecker er bekanntlich war, zu modelliren und den blauen Reflex künstlich zu erzeugen, was ihm mit überraschender Naturähnlichkeit gelang. Zuletzt war er mit einem Modell der Sireneninseln in nassem Sand, zu späterer Ausführung in Gyps, beschäftigt. — Wenn es dem Verewigten nicht vergönnt war, eine Stufe der Ausbildung in seiner Kunst zu erreichen, die ihn bedeutenderen Meistern unserer Zeit an die Seite gesetzt hätte, so ist es doch zweifellos, dass sein plötzlicher Tod, schon wegen der vielfachen Elemente künstlerischer Anregung, die von ihm ausging, als ein Verlust für die Künstlerwelt sehr zu beklagen ist. —e—

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

(Fortsetzung.)

A. Leu. — M. Larson. — H. Gude. — G. A. Mordt. — H. Steinicke. — R. Burnier. — E. Schleich. — E. Kalkreuth. — A. Lüttmann. — K. Heilmeyer. — G. Busse. — E. Pape. — M. Schmidt. — J. W. Schirmer. — A. v. Wille. — C. Ross. — O. Achenbach. — A. Lucas. — L. Rausch. — T. Kotsch. — C. Mentzel. — A. Bromeis.

Einen tüchtigen landschaftlichen Sinn trafen wir sodann in den Charaktergemälden an, die A. Leu und M. Larson in Düsseldorf von der norwegischen Gebirgslandschaft entworfen hatten. Beide malten „norwegische Fjords“, letzterer mit schönem Reflexe des Sonnenlichts auf dem sanft gekräuselten Wasserspiegel. Verwandte Stimmungen boten dar: „Norwegische Herbstlandschaft“ von H. Gude in Düsseldorf und „Hochgebirge in Norwegen“ von G. A. Mordt daselbst, letzteres jedoch in ziemlich flüchtiger Behandlung. Einen schneidenden Gegensatz zu dem linienreichen Terrain der nordischen und schweizer Alpen bildete eine „Landschaft in Geldern“ von H. Steinicke aus Laer in Düsseldorf und eine „Rheinansicht in Holland“ von R. Burnier ebenda. Die landschaftliche Form ist bei beiden Stoffen auf ein Minimum reducirt, so dass die bildliche Auffassung der Gegenstände von dieser Seite sich wenig empfahl. Wenn es demungeachtet beiden Künstlern, jedem in seiner Weise, gelungen ist, ihren bescheidenen Vorwurf zu einem landschaftlichen Charakterbilde zu verarbeiten, aus dem eine Fülle von Naturstimmung uns entgegenströmt, so gereicht ihnen dieses zum Ruhme und dient abermals zum Belege, dass die Natur unter allen Zonen ihre künstlerischen Schätze birgt und sie allen denen offenbart, welchen eine göttliche Stimme befiehlt, sie auszubeuten. Steinicke rollt in seiner Landschaft in Geldern ein unermessliches grünes Flachland auf, das ein wolkenreicher Himmel überwölbt. Der Vordergrund dieser von wenigem Vieh bevölkerten Steppe empfängt, durch die eilenden Wolken hindurch, einen flüchtigen Gruss des Sonnenlichtes. Burnier verschafft uns von etwas erhöhtem Standpunkte aus einen Ueberblick über die weite holländische Ebene, in welcher der greise Rheinstrom unter mühsamen Windungen in duftiger Ferne verendet. Die Vordergründe dieser Landschaft sind, wiewohl etwas steif, doch sonnig und klar. — Auf einer „Landschaft“ von E. Schleich in München hatten wir neben der geschmackvollen Anordnung die sonnige Wärme und Feinheit der Ausführung zu bewundern. — E. Kalkreuth in Düsseldorf „Ansicht von Salzburg mit dem hohen Göll“ wusste ebensowohl das künstlerische wie das topographische Interesse zu befriedigen. — Dieser Gruppe schliessen wir sodann noch an: A. Lüttmann in Düsseldorf „Motiv an der Sieg“, K. Heilmeyer in München „Gegend bei München“ u. v. A. —

In einer von der besprochenen abweichenden, naturalistischen Richtung fanden wir unseren talentreichen Landsmann G. Busse in Hannover, der seit mehreren Jahren schon die Radirnadel mit der Palette vertauscht hat, thätig. Er beschenkte die Ausstellung in seiner „Waldpartie im Albaner Gebirge“ mit einer der trefflichsten landschaftlichen Darstellungen, deren künstlerischer Gehalt zunächst durch ein tiefes Naturstudium und ein sinniges Belauschen des pflanzlichen Lebens getragen wird. Den Kern und Mittelgrund von Busse's Waldlandschaft bildet eine meisterhaft modellirte und harmonisch gebaute Gruppe von immergrünen Eichen, einem Baume, dessen Physiognomie und Gliederung an den nordischen Waldwuchs errinnert, der jedoch, wie sein Name uns sagt, sich dadurch charakterisirt, dass seine Aeste altes und junges Laub gleichzeitig neben einander tragen. Von dieser Baumgruppe an bis zu uns hinab erstreckt sich ein von Hollunder und anderen Sträuchern umhegtes stilles Gewässer, auf dessen klarem Spiegel die keusche Wasserlilie ihr nixenhaftes Wesen treibt. Uns zunächst bevölkern üppige Vordergründe theilweise den Saum des Wassers. Während zur Rechten der grossen Baumgruppe das Auge mit Lust an dem malerischen Spiele der goldenen Streiflichter und der langen Schatten sich weidet, und in die träumerische Waldestiefe sich sehnsüchtig senkt, schweift der Blick zur Linken über niedriges Gehölz, aus dem schlanke Cypressen und Pinien hervorschiessen, hinweg, dem benachbarten Bergabhange zu, wo ein stattliches Kloster sich erhebt. Ein weisser Kamaldolense und ein Mercedaro haben, in Gespräch vertieft, von dorther den abendlichen Gang gemacht und sich im Schatten unserer Bäume auf schwellendem Rasen niedergelassen. Die schleichende Gestalt eines dritten Ordensgeistlichen in schwarzer Tracht birgt sich unter fernen Laubgängen. Eine schön gewählte Spät-Nachmittagsbeleuchtung von bewundernswürdigem Effekte durchgeistigt im Vereine mit der Staffage diese schöne Pflanzenwelt mit idealer Ruhe und künstlerischer Weihe. — Dieselbe Richtung verfolgt E. Pape in Berlin, dessen „Waldpartie“ eine handvoll herrlichen deutschen Waldes darstellt und ebenso sorgfältig in der Zeichnung, wie wahr in der Farbe ist. — Einen diesem nicht unebenbürtigen Griff in die orientalische Pflanzenwelt hatte M. Schmidt in Berlin gethan, indem er uns in „die Gärten des Serails in Cairo“ einen Blick thun liess. —

Diesen Bildern, zunächst aber der Landschaft von Busse, reihen wir die Betrachtung dessen an, was Meister J. W. Schirmer in Düsseldorf geliefert hatte, da der durch ihn vertretene Naturalismus verschiedene Annäherungs- und Vergleichungspunkte darbot; denn beide Künstler sind in ihren Bildern Botaniker und geben sich mit Vorliebe dem Studium der Pflanzenphysiognomik hin. Während jedoch Busse an Wahrheit und objektivem Auffassungsvermögen seines Gleichen sucht und mit diesen Eigenschaften eine Ausdauer und technische Fertigkeit verbindet, die ihn befähigt, den schwierigsten Stoff zu bewältigen, verhielt sich Schirmer seinen Aufgaben gegenüber mehr subjectiv. Damit im Einklange steht die Wahrnehmung, dass seine Schöpfungen mehr empfunden wie gedacht sind, mehr einer augenblicklichen Disposition, einem glücklichen Griffe, als künst-

lerischer Reflexion ihr Entstehen verdankt zu haben schienen und dass eben jene Disposition den Maassstab für die künstlerische Ausführung abgegeben haben mochte. Ueberall aber machte sich in Schirmer's Motiven ein gewisses Wohlgefallen am Romantisch-Zufälligen, Frappanten bemerkbar, das unser Schönheitsgefühl nicht allemal befriedigte. Diese Beobachtung drängte uns zunächst seine „Felsenpartie zwischen Cette und Montpellier" auf, ein Motiv, das in seinen Grundzügen schöner landschaftlicher Elemente wie z. B. der aus dem Felsenschoosse niederstürzende Wasserfall, nicht entbehrt, dagegen ungefüge und barok, wie Schirmer es uns vorführt, eher einer Caprice als künstlerischem Bedürfnisse seine bildliche Verkörperung zu verdanken scheint. Das Bild enthält in den organischen Partien und Vordergründen manches Anziehende, dessen saftige Frische jedoch wiederum zu der Trockenheit und Kälte der Töne sich nicht recht fügen will. — Bedeutender war eine zweite Landschaft, die den befremdlichen Namen „der barmherzige Samariter" führte. Wir hatten uns demnach auf eine Landschaft historischen Styls gefasst gemacht, überzeugten uns aber auf den ersten Blick, dass hier blos Zufall oder Laune, wenn man will, Landschaft und Staffage zusammengeführt hatte und die Darstellung tieferer Beziehung zwischen beiden keineswegs in der Absicht Schirmers gelegen hatte. Wir befinden uns am Saume eines italienischen Urwaldes, so dass uns einerseits die Einsicht in dessen jungfräuliches Pflanzenleben und -weben, andererseits mehrere durch braune Kastanienstämme eingerahmte Blicke in die duftige Landschaft verstattet sind. Das Ganze ist in hohem Grade malerisch, mit der Schirmer eigenthümlichen Richtung auf das romantische, geheimnissvolle Naturleben im Walde empfunden, so dass wir ein Waldesmärchen zu hören wähnten und unwillkührlich dem lauschten, was die Baumwelt einander erzählte. —

Unter den landschaftlichen Compositionen, in denen die Romantik der Farbenstimmung am freisten zu Tage trat, ist vor Allen eine effektvolle spanische Farbendichtung von A. v. Wille in Düsseldorf „Abend in einem Parke" hervorzuheben. Der Künstler hat die beabsichtigte Wirkung durch eine poetische Verwebung von Landschaft und Staffage erreicht. Eine Gesellschaft vornehmer Damen und Herren in reichen spanischen Kostümen hat das durch die Bäume schimmernde Schloss zur Zeit der Sonnenneige verlassen, um eine abendliche Gondelfahrt im Parke zu machen. Wir sehen ein mit purpurnem Zeltdache geschmücktes Fahrzeug dem Ufer langsam sich zuwenden, um die Harrenden aufzunehmen: Darin sitzen schon einige Damen und horchen dem Gesange ihrer Cavaliere. Ein Dom von immergrünen Eichen wölbt sich über dieser Scene, lässt aber den schönen landschaftlichen Hintergrund mit dem aufgehenden Monde frei, während die abendliche Glut des Sonnenlichts von seitwärts sich über den Vordergrund ergiesst und Figuren, Gondel und Laubwerk prachtvoll vergoldet. Die Poesie der Conception und die Heiterkeit der Farbenstimmung verliehen diesem Bilde einen eigenen Zauber, wiewohl die Perspective der architektonischen Vordergründe und die Ausführung der Figuren nebst dem botanischen Detail Mancherlei zu wünschen übrig gelassen hatte. — Die Elegie der Farbenstimmung fanden wir mit einem dem vorhergehenden verwandten architektonisch-landschaftlichen Motive schön vermählt auf einem Bilde von C. Ross in München „eine verlassene italienische Villa", während O. Achenbach in Düsseldorf „Motiv zwischen Albano und Castell Gandolfo" eine heitere Farbenmusik von Sonnenschein und Aether-blau im Walde auf uns einwirken liess. — A. Lucas in Darmstadt endlich schloss die Reihe der Darsteller südlicher Landschaften mit einer stimmungsreichen Abendlandschaft: „Hirtenzug im Sabiner-Gebirge". Durch die sonnenverbrannte herbstliche Gebirgslandschaft kommt auf staubbedecktem Pfade, Kopf an Kopf gedrängt, eine Ziegenheerde des Weges gezogen, sammt ihren Treibern eingehüllt in eine gelbe Wolke von Dunst und Staub. Dicht lagert der mehlige Staub auf Bäumen und Sträuchern am Wege und eine trockene Schwüle zittert in der dürstenden Athmosphäre. Wir wurden durch die wahre Auffassung der lechzenden Kreatur, das Drängen und Treiben der gehörnten Phalanx überrascht, fanden dagegen die Sterilität und Unförmlichkeit der Vegetation etwas zu stark betont. — Frisch und Kühle athmend versetze L. Rausch's in Düsseldorf: „Sonnenuntergang" den neigenden Tag unter nördliche Zonen, indem die Sonne, hinter einer Wolke verborgen, ihren Scheidegruss auf die gekräuselte Fläche eines klaren Gebirgssees entsendet. — Auch T. Kotsch in Hannover blieb seiner Naturanschauung treu, indem er in zwei Abendlandschaften norddeutsche Motive in Effekt zu setzen strebte. Das eine Bild, ein Motiv vom Regenstein bei Blankenburg, mit Halberstadt in der Ferne, stellt den Moment kurz vor Einbruch der Nacht dar. Die Sonne ist schon lange hinunter und ihre letzten Lichter säumen den Horizont. Scharf tauchen die Umrisse des nach der Ebene schroff abfallenden Felsens, die Thürme der fernen Stadt und der leuchtende Spiegel eines hineincomponirten See's dahinter aus der Dämmerung hervor. Es ist nicht zu läugnen, dass dieses Motiv reicher an landschaftlichen Linien ist, als der deutsche Norden es gewöhnlich darzubieten pflegt und dass dessen Wahl und Verarbeitung zum Bilde von künstlerischen Mitteln und poetischer Empfängniss Zeugniss ablegen. Dagegen geht der Ausführung die nothwendige Gründlichkeit und Wahrheit ab und erhebt sich nicht über das Niveau einer Effektmalerei, der es vor Allen darum zu thun ist, Beleuchtungsgegensätze zu erzielen, unbekümmert um deren optische Möglichkeit. Denn wodurch der Künstler die Helligkeit des Vordergrundes bei der vorgerückten Dämmerung in der Ferne zu rechtfertigen vermag, ist uns nicht recht erklärlich. — Auf dem zweiten Bilde sehen wir das Innere eines deutschen Hochwaldes im Abendsonnenscheine glühen. Eine von Schlingpflanzen dicht umrankte Kapelle schmückt die weite, mit Baumgruppen besetzte Lichtung. Ein blau-grünlicher Luftton, welcher eine stereotype Zugabe auf Kotsch's Bildern zu sein scheint, macht sich hier abermals in unwahrer Weise breit und verräth eine bedenkliche Abirrung von den Spuren der Natur. So wenig, wie wir uns, im Interesse der Natur, mit den Tönen dieses Bildes einverstanden erklären, ebensowenig können wir der conventionellen Zeichnung des Baumschlags und der theilweise ziemlich steifen Architektur der Waldpartien unseren Beifall zollen. — C. Mentzel in Hannover neigte in zwei keck gemalten landschaftlichen Skizzen zu einer Kotsch verwandten, jedoch anspruchsloseren Wahl von Stimmung und Motiven. — A. Bromeis in Frankfurt a. M. hatte dagegen in seiner „Abendlandschaft mit Vieh" die Hölty'sche Idylle ziemlich trocken und nicht glücklicher als Andere vor ihm in Farben zu übersetzen versucht, wiewohl die Hinter- und Mittelgründe nicht ohne Verdienste sind und dort der norddeutschen Landschaft das abendliche Gewand gut steht.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte der deutschen Kunst. Von Ernst Förster. Zweiter Theil. Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Mit 16 Stahlstichen. Leipzig, T. O. Weigel. 1853.

Von **H. A. Müller.**

Wenn das deutsche Kunstblatt beim Erscheinen des ersten Theiles (1851) der Geschichte der deutchen Kunst von Ernst

Förster es versäumte, seinen Lesern darüber einen Bericht zu erstatten, so beeilen wir uns um so mehr, einen solchen über den unlängst erschienenen zweiten Theil zu geben, damit die Leser d. Bl. nicht etwa auf den Gedanken einer absichtlichen Unterlassungssünde gerathen. Denn dafür müssten wir es geradezu halten, wenn ein für die Kenntniss der Kunstgeschichte unseres Vaterlandes so förderliches Werk in diesen vorzugsweise der deutschen Kunst gewidmeten Blättern mit Stillschweigen übergangen würde. Wie es aber in dem Zwecke des Verf. lag, die Geschichte der deutschen Kunst „zum Volkseigenthum zu machen, so dass der Inhalt dieses Buches ein Theil der allgemeinen Bildung würde, und seiner möglichst weiten Verbreitung nichts, vor allem nicht sein Umfang im Wege stände“ (Vorr. Th. I. S. V), wie er also zu diesem Zwecke nur die Resultate der bisherigen Forschungen niederzulegen und von dem vorhandenen Material nur das für die Entwickelung des Kunstgeistes Wichtigste herauszuheben hatte, so wollen auch wir uns damit begnügen, diesem Gange der Entwickelung an der Hand des Verf. Schritt für Schritt nachzugehen, und uns aller eigenen ins Einzelne gehenden Untersuchungen, zu denen uns freilich manche Abschnitte des zweiten Theiles auffordern konnten, enthalten.

Dass der erste Theil des Werkes, welcher in drei Zeiträumen die Geschichte von der Einführung des Christenthums bis auf Karl den Grossen, so wie den Romanismus und den Germanismus oder die Gothik behandelt, mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts abschliesst, dazu wurde der Verf. vor Allem durch den grossartigen Aufschwung und die hohe Wichtigkeit bewogen, welche die beiden jüngeren Schwestern der Architektur, namentlich die Malerei, um diese Zeit erhalten. Denn wie wäre es möglich gewesen, mit den Brüdern van Eyk und der sich daran knüpfenden Oelmalerei keine neue Periode in der Geschichte der Malerei zu beginnen? Demnach mussten der Natur der Sache nach die beiden grossen Entwickelungsphasen in der Geschichte der deutschen Baukunst, der Romanismus und die Gothik, den Hauptinhalt des ersten Theiles ausmachen, aber es musste von letzterer auch die Zeit ihrer Ueberfülle und ihres Verfalls in den zweiten Theil herübergenommen werden, in welchem die überaus reiche Periode der aus den Eyk'schen Schöpfungen hervorgehenden Schulen der Malerei den Hauptinhalt bildet.

Nachdem der Verf. mit kurzen Worten den vierten Zeitraum, welcher den ganzen vorliegenden zweiten Theil füllt, als die Periode des künstlerischen Naturalismus bezeichnet, und die in der Architektur zu Ende des 14. Jahrhunderts eingetretene Geist- und Formveränderung an den in dieser Periode entstandenen kirchlichen und nichtkirchlichen Denkmalen in Deutschland, sowie in den Niederlanden nachgewiesen hat, zeigt er ebenso klar als treffend zunächst in der Skulptur die Veränderung zum Realismus, die ihren Ursprung auf eine freilich noch nicht völlig aufgeklärte Weise in den Holzschnitzern Flanderns hat und sich in Deutschland zuvörderst in den Bildschnitzern Schwabens, Fritz Herlen, den beiden Jörg Syrlin u. A. äussert. Entschiedener noch tritt die realistische Richtung der Naturnachahmung in der Skulptur hervor, wie sie in Franken von Michael Wohlgemuth geübt wird. Ihm reihen sich die im Fache der Steinskulptur, Bildschnitzerei und Erzgiesserei bedeutendsten Männer jener Zeit, Adam Krafft, Veit Stoss, Tilman Riemenschneider, die Familie Vischer und A. Dürer an. In Bezug auf das neuerdings vielfach besprochene Verhältniss der dem Peter Vischer zugeschriebenen Arbeiten zu Veit Stoss scheint Hr. F. wenigstens das Modell zum Magdeburger Sarkophag dem Letzteren, dagegen die Bronzearbeiten von Römhild ganz und gar dem Ersteren zuzuschreiben, so dass er in letzterer Beziehung nicht nur der Ansicht Hindeloff's und Nagler's, welche die Modelle zu den Römhilder Denkmalen dem Veit Stoss und nur den Guss dem Peter Vischer zuschreiben, sondern auch der Kugler'schen Ansicht entgegentritt, dass die Römhilder Bronzen zwar ein Produkt der Vischer'schen Giesshütte seien, das Modell aber nicht von ihm herrühre; vielmehr mit Döbner (D. Kunstbl. 1852 S. 155 u. 348) übereinstimmt, welcher in Modellirung und Guss das Werk Peter Vischer's erblickt. So sehr wir geneigt sind, diese Ansicht zu theilen, so entschieden müssen wir doch die Modellirung des Magdeburger Denkmals aus dem einfachen Grunde der Inschrift dem P. Vischer zuschreiben, dessen künstlerischer Bildungsgang sich aus der Grabplatte des Bischofs Heinrich in Bamberg einerseits, aus den Arbeiten zu Magdeburg und Breslau andererseits, so wie endlich wiederum aus den nach 1506 folgenden Arbeiten so deutlich ersehen lässt. Von dem mit Recht ausführlicher beschriebenen Sebaldusgrabe sagt der Verf. unseres Wissens gegen alle bisherige Annahmen, sowie gegen den Plural in der Inschrift „mit seiñ Sunne“, dass dieses Werk von ihm und „seinem Sohne“ — welchem der fünf, ist unentschieden — herrühre. Mit kurzen Worten erwähnt er sodann die im übrigen Deutschland in diese Periode fallenden Denkmale der plastischen Kunst, grossentheils Holzschnitzwerke, mit den vorzüglichsten der sich etwa daran knüpfenden Namen, und macht den Schluss der Skulptur mit dem Maximilians-Denkmal zu Innsbruck, wobei jedoch hätte hervorgehoben werden sollen, dass nur einige der 28 den Sarkophag umstehenden colossalen Bildsäulen in diese Periode gehören, die meisten derselben dagegen sowie das Marmordenkmal selbst mit der darauf knieenden bronzenen Statue des Kaisers in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fallen. Nach des Verf. Darstellung scheint es nämlich, als wenn auch Stephan und Melchior Godt und Hans Lendenstrauch bei der Verfertigung des Marmordenkmals betheiligt gewesen wären. Letzteren setzt Förster noch in die erste Hälfte des 16. Jahrh., Kugler dagegen ums Jahr 1570.

Die Geschichte der wichtigsten aller Perioden der Malerei in Deutschland und in den deutschen Niederlanden (von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrh.) beginnt der Verf. mit einer Charakteristik dieses gewaltigen Aufschwunges und mit der Darlegung der Ursachen desselben, die er weder in dem neu aufblühenden Volksleben der flandrischen Städte allein, noch in der Pracht- und Kunstliebe des burgundischen Hofes, noch in den Bestrebungen der Bildhauerschulen von Dinant und Tournay findet, sondern in dem gemeinsamen Wirken dieser Ursachen im Allgemeinen, sowie in der Erfindung der Oelmalerei im Besonderen erblickt, deren Hauptverdienst er in Uebereinstimmung mit allen neueren Forschungen dem Hubert van Eyk beilegt. Nachdem er die Richtung dieser neuen Thätigkeit, ihren Inhalt, sowie die Mittel ihrer Förderung angegeben, charakterisirt er die nunmehrige Auffassung und Darstellung dieses Inhalts, die Anordnung und Stylisirung in der Zeichnung, die Färbung und Behandlung, wobei er vor Allem auf die Verdienste Passavant's und Waagen's um die meisten Schulen dieser Periode hinweist, deren grössere und kleinere Schriften über diesen Gegenstand dem Titel nach hier hätten angeführt werden sollen. Kein Werk der Malerei unterwirft er einer genaueren Beschreibung, Erklärung und Charakteristik, als das bekannte Genter Altarbild Hubert's van Eyk, wovon er zwei veranschaulichende Uebersichtstafeln und in einem Stahlstiche die liebliche, lesende Madonna mittheilt. Es wäre, beiläufig gesagt, für unkundigere Leser wünschenswerth gewesen, zu bemerken, dass der Restaurator des unteren Mittelbildes, den er hier Johann Schorcel schreibt, identisch ist mit dem später anzuführenden Maler Jan von Schorel, wie wir denn über-

haupt die Bemerkung nicht unterdrücken können, dass wenn der geschätzte Verf. sein Buch zu einem Volkseigenthum machen wollte, er hin und wieder, besonders im ersten Theile, weniger Kenntniss hätte voraussetzen und sich einer grösseren Genauigkeit in der Schreibung der Künstlernamen hätte befleissigen sollen. Er geht sodann auf die von Jan van Eyk vollendete Umwandlung des Styls zum Realismus über und beschreibt in der Kürze die ihm mit Sicherheit zugeschriebenen Bilder, wobei wir die Frage thun möchten, ob nicht die S. 72 erwähnte kleine Madonna der ehemaligen Sammlung des Königs von Holland dieselbe ist, welche das Städel'sche Institut 1850 erworben hat, und gewünscht hätten, dass wegen ihrer trefflichen Ausführung die kleine Madonna mit dem Kinde an der Brust im Belvedere zu Wien nicht übergangen wäre. Das zeitlich letzte, unvollendete Bild mit der Symbolik der Jungfräulichkeit Mariä hält Förster mit Passavant und Kugler nur für eine Copie.

Ausser Peter Christophsen, unter dessen vier Bildern die schmalen Flügel eines Altarwerkes in Berlin genauer beschrieben werden, erwähnt F. als Hubert's Schüler zunächst nur die handschriftlich beglaubigten Judocus von Gent und Gerhard van der Meere. Ersteren hält er nämlich, abweichend von den bisherigen Annahmen, für nicht identisch mit Justus von Gent. Da nun aber kein Werk auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Judocus beigelegt und keine andere Autorität für seinen Namen angeführt werden kann, als eine Stelle jener angeblich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden Handschrift, so scheint mir die ganze Existenz des Judocus auf schwachen Füssen zu stehen. Von Gerhard v. d. Meere erwähnt er mit Recht nur die Kreuzigung Christi in S. Bevon zu Gent, dagegen führt er als der Hubert v. Eyk'schen Schule angehörend vier Werke unbekannten Urhebers an: 1. die Gefangennehmung Christi in der Pinakothek (Cab. No. 58 unter Memling's Namen), auf deren grosse Wichtigkeit unseres Wissens zuerst F. hier aufmerksam macht, und die, wenn einem unter den bekannteren Meistern, allerdings dem Memling am wahrscheinlichsten zugeschrieben werden kann; 2. das Abendmahl in Löwen mit den vier Seitenbildern in Berlin und in München, welche Passavant (Kunstbl. 1841. No. 9) dem Memling abspricht, Kugler dem älteren Roger zuzuschreiben geneigt ist und Waagen dem Justus von Gent beilegt; 3. das Begräbniss des Bischofs Hubertus, im Besitze des Sir Charles Eastlake in London, das von Waagen (D. Kunstbl. 1851. No. 30) genauer beschrieben und in Uebereinstimmung mit Passavant dem Justus von Gent zugesprochen wird; 4. die sieben Sacramente im Museum zu Antwerpen, die Passavant und Kugler für ein Werk des älteren Roger halten.

Es folgen sodann die namhaften Meister aus der Schule der van Eyk, und zwar zunächst Roger v. d. Weyde der Aeltere (früher Rogier von Brügge genannt), unter dessen Werken nach dem verloren gegangenen Bilde der Gerechtigkeit im Rathhause zu Brüssel zunächst die drei Tafeln des berühmten Reisealtars Karl's V (seit 1850 in Berlin) genauer beschrieben werden. Hier hätte unseres Erachtens der Verfasser den (nach Waagen, D. Kunstbl. 1851. No. 30) dem Reisealtar so nahe stehenden Altar in der Sammlung des Marquis von Westminster nicht übergehen sollen. Sodann der sogenannte Johannesaltar, von dem bei der Versteigerung im Haag bekanntlich nur zwei Tafeln nach Berlin kamen, während die dritte, mit der Enthauptung des Johannes, von dem Kunsthändler Farner in London erworben wurde. Wir bemerken dies, weil es nach unserm Verf. scheint, als wenn alle drei Tafeln sich in Berlin befänden. Diesen Altar hätte er aber nicht unter die früheren Arbeiten Roger's zählen, sondern mit Waagen (D. Kunstbl. 1851. S. 246) nach des Künstlers Aufenthalt in Italien, also gewiss nach 1450 setzen sollen; dies angenommen, ist es um so denkbarer, dass Memling, der gewiss erst nach Roger's Rückkehr aus Italien dessen Schüler wurde, die Enthauptung des Johannes gemalt hat; selbst dann wäre dieses Werk wohl das frühste der uns bekannten; denn das Danziger Bild stammt aus 1467, als bereits sein Lehrer Roger gestorben war. Schade ist es, dass wir aus den Worten des Inventars der Margaretha von Oesterreich, worin das von beiden verfertigte Hausaltärchen beschrieben wird, Nichts über die Zeit des gemeinsamen Arbeitens ermitteln können. — Nachdem der Verf. das ausgedehnte Jüngste Gericht in dem Hospitale zu Beaune und den malenden Lucas in München (Pinakothek, Cab. No. 42) als frühere Werke Roger's bezeichnet hat, geht er zu denen über, die ihn in Folge seines Aufenthalts in Italien auf einer höheren Stufe der Entwickelung zeigen. Es sind die in Florenz gemalte kleine Mediceische Madonna (Passavant, Kunstbl. 1841. No. 5) im Städel'schen Institut; die Geburt Christi in Berlin mit der Anbetung der Könige rechts und dem Kaiser Augustus und der Sibylle links; das damit sehr übereinstimmende Triptychon in der Pinakothek (Cab. No. 35. 36. 37), sowie ebendaselbst (Cab. No. 48. 49. 54) die Anbetung der Könige mit dem Täufer und dem h. Christoph, worin offenbar Roger's und Memling's Hand zu erkennen ist. Nach Erwähnung einiger kleineren Arbeiten Roger's charakterisirt der Verf. dessen realistische Richtung mit treffenden Worten und wendet sich zu seinem gepriesenen Schüler Hans Memling, als dessen frühstes (1467) uns bekanntes Werk nach Passavant's Vorgange das berühmte Danziger Bild mit allen seinen Schicksalen erwähnt und beschrieben wird. Bekanntlich schrieb Passavant es ehedem dem Ouwater, und Waagen dem Justus von Gent zu. Jedenfalls ist bei dem tief durchdachten Inhalt und der vollendeten Technik des Bildes nicht anzunehmen, dass es wirklich eine seiner frühsten Arbeiten ist. Sodann folgt der unter dem unpassenden Namen der Vermählung der h. Catharina bekannte, 12 Jahre später fallende Altar im Johanneshospital zu Brügge und, abermals 12 Jahre später, das durch Farbenpracht und sorgfältige Ausführung, aber nicht durch Anmuth und Lieblichkeit ausgezeichnete Doppeltriptychon im Dom zu Lübeck. An diese den Künstler in drei verschiedenen Lebensperioden charaterisirenden grossen Bilder reiht der Verf. die kleinen Arbeiten, nämlich den Reliquienkasten der h. Ursula zu Brügge, den er etwa ums Jahr 1480 setzt; die ihm in Behandlung und Ausführung sehr nahe stehenden Tafeln mit den sieben Freuden und sieben Leiden Mariä, erstere sehr schmale in München, letztere in Turin, die uns ähnlich dem Lübecker Bilde eine vollständige Erzählung des Lebens Christi in vielen Scenen auf je Einem ununterbrochenen Bilde vorführen; ferner die mit 1480 A R bezeichnete Kreuzabnahme im Johanneshospitale zu Brügge, die Passavant (noch jetzt?) dem Memling abspricht; das in dieselbe Zeit fallende Triptychon (ebendaselbst) mit der Geburt, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel, das mit dem schmalen Münchner Bilde so auffallend übereinstimmt; die zarte, liebliche Verkündigung aus dem Jahre 1482 beim Fürsten Radziwil in Berlin; die ihm sicher zukommende Taufe Christi aus dem Jahre 1484 in der Akademie zu Brügge; sowie das kleine Diptychon von M. von Niewenhoven aus 1487, grossentheils im Johanneshospital zu Brügge; endlich ohne Zeitangabe eine Madonna in Strassburg und eine kleine Verkündigung in Antwerpen, wozu dann noch die bei F. nicht angeführten Madonnen in den Uffizien zu Florenz, im Belvedere zu Wien und beim Herzog von Devonshire in Chiswick kämen. Zu den (S. 120 f.) namhaft gemachten Bildnissen Memling's bemerken wir, dass das „ehemals in der Sammlung des Königs von Holland“ be-

findliche wohl dasselbe ist, welches vom Städel'schen Institut erworben wurde, und dass hier das neuerdings von Julius Hübner (D. Kunstbl. 1852. No. 26) dem Memling zugeschriebene Bildniss Antons von Burgund, in Dresden No. 529, hier um so weniger zu übergehen war, weil, wenn es wirklich, wie Hübner meint, ums Jahr 1460 fällt, es der frühsten uns bekannten Periode des Meisters angehört, womit allerdings die Technik des Bildes wohl stimmt. Abgesprochen dagegen werden mit Recht dem Memling die zwei Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bertin, die bei der Versteigerung der Gemälde des Königs von Holland zurückgekauft wurden; und wenn nur das äusserst vollendete Miniaturbildchen im Museum zu Antwerpen, das einen dem Memling sehr nahe stehenden Meister verräth, eine etwas frühere Jahreszahl, als 1499 (bei Kugler, Gesch. der Malerei II. S. 132 irrig 1490) hätte, wenn vielmehr die Jahreszahl in die mittlere Periode seiner Thätigkeit hinwiese, so könnte es mit grösstem Recht dem Memling zugesprochen werden.

Als Zeitgenossen Memling's lässt unser Verf. den Hugo v. d. Goes folgen und dann den Justus von Gent, den er, da er ihn für nicht identisch mit Judocus hält, natürlich auch nicht für einen Schüler Hubert's van Eyk ansieht, weil er 1474 das Urbiner Bild malte, Hubert aber 1426 starb, was uns zwar nicht so völlig unvereinbar dünken will, aber doch dadurch auffallend wäre, dass wir alsdann von keiner einzigen Arbeit dieses Justus, die in dem Zeitraum von 1426 bis 1474 fiele, etwas wüssten oder übrig hätten. Wenn man ihn aber mit Judocus identificirt, also ihn zum Schüler Hubert's macht, so fiele das Urbiner Bild, das einzig beglaubigte dieses Meisters, sicher gegen das Ende seines Lebens. — Nach kurzer Angabe des einen dem Anton Claessens zugeschriebenen Bildes bespricht der Verf. die unter dem Namen des Jan van Eyk bekannte Anbetung der Könige in München (Pinakothek No. 45), welche Passavant mit Recht demselben unbekannten (sogenannten Livin de Witte) zuschreibt, von dem ein Bild gleichen Inhalts, mit ĀW bezeichnet, bei Hrn. Aders in London ist, und geht demnächst zu den stammverwandten Holländern über, unter denen er mit Uebergehung des unwichtigen, barocken Hieronymus Bosch nur Ouwater, seinen Schüler Geraert von Harlem und dessen Zeitgenossen Dierk Steuerbout nennt. Ersterem fällt, da das Danziger Bild ihm entzogen ist, kein Werk mit Bestimmtheit zu; dem Zweiten gehören die beiden noch kürzlich in diesen Blättern (1852. No. 52) beschriebenen Bilder in Wien an; dem Dritten legt F. die beiden bekannten Darstellungen aus der Gerechtigkeitspflege des Kaisers Otto, die bei der Versteigerung im Haag blieben, sowie die beiden Rundbilder mit der Bewerbung Jacob's um Rahel und der Verkaufung Joseph's bei Hrn. Abel in Stuttgart bei, in welchen letzteren Kugler Arbeiten Geraerts von Harlem erblicken wollte. (Schluss folgt.)

Zeitung.

E Berlin. So eben hat uns Cornelius verlassen, um sich auf ein Jahr nach Rom zu begeben, wo er neue Pläne in Angriff zu nehmen gedenkt. Es begleitet ihn Hr. Ernst aus'm Werth, der Herausgeber eines Werkes über die Skulpturen des Rheinlandes, worüber wir bereits Jahrg. 1852, S. 429 unsern Lesern Mittheilung gemacht haben. — Der Bildhauer Afinger, dem wir schon so gelungene Medaillon-Portraits von Rauch und Kaulbach verdanken, hat auch des Meister Cornelius Bildniss in derselben Weise, wie die voraufgegangenen, mit der gewohnten Meisterschaft in Wachs modellirt und wird demnächst auch das Portrait Alexanders von Humboldt bilden. —

Für das Denkmal des Generals Thiele ist von Sr. Maj. dem Könige in der Werkstatt v. Klöber's ein Christuskopf bestellt, der als Medaillon auf Goldgrund enkaustisch auf Lava ausgeführt werden soll. Bekanntlich ist die eigenthümliche Technik dieser Malart durch die vereinten Bemühungen v. Klöbers und Mertins befriedigend festgestellt[1]) und es wäre wohl zu wünschen, dieselbe bei Werken monumentaler Art mehr in Ausübung kommen zu sehen. Selbst grössere Bilder, als die bisher auf Befehl Sr. Maj. für das Portal der Schlosskirche zu Wittenberg und die neue Friedenskirche in Potsdam ausgeführten, selbst Bilder von der Ausdehnung der Kaulbach'schen Fresken an der neuen Pinakothek in München, würden sich, trotz des nothwendigen Brennprozesses, enkaustisch auf Lava zu Stande bringen lassen, da es 6 bis 8 Fuss grosse Platten giebt, welche je dünner, desto zweckentsprechender und leicht zusammenzufügen sind. Wie wir hören, sollen Freunde des verstorbenen Kopisch damit umgehen, dem vielverehrten Maler-Dichter ein Denkmal zu setzen, bei welchem jene Malart in Anwendung kommen wird. Auch Kopisch beschäftigte sich viel mit der Auffindung einer sichereren, enkaustischen Methode.

Wichmann hat das Modell zu einer Büste des Geologen Leopold von Buch vollendet.

Das „C. B." ergänzt seine frühere Mittheilung, dass Sr. Maj. der König beschlossen, die Dubliner Ausstellung mit mehreren Gegenständen aus den k. Kunstschätzen zu beschicken, jetzt dahin, dass Sr. Maj. nicht allein 16 Kisten, Gemälde, Statuetten, Vasen und Büsten enthaltend, für diese Ausstellung bestimmt, sondern auch in Anerkennung des patriotischen Zweckes derselben, sämmtliche aus dieser Versendung entstehende Kosten auf die k. Chatouille angewiesen haben. Es sind im Ganzen mehr als 170 Colli Kunstgegenstände von hier zur Ausstellung nach Dublin befördert worden, und hauptsächlich ist es den unermüdlichen Bemühungen des hiesigen Agenten des Ausstellungs-Comité, Hrn. Wilkinson zu verdanken, wenn Berlins Künstlerschaft in Dublin auf das Würdigste vertreten ist.

Vc. Berlin. Die permanente Ausstellung im Saale des Kunstvereins brachte in letzter Zeit einige Werke kleineren Umfanges, die zum Theil sogleich Eigenthum des Vereins geworden sind. Unter den Genrebildern erwähnen wir ein mit feinem Farbensinn ausgeführtes, liebenswürdiges Bildchen von J. Weyde, „das verirrte Kind"; eine arme Kleine, die den Weg verloren hat und in dieser trüben Lage von zwei freundlichen jungen Damen gefunden wird. In der Charakteristik der Figuren spricht sich eine glückliche Beobachtungsgabe des Künstlers aus. — Voll trefflicher Komik ist Jordan's „Wittwe", eine jener behäbigen Schifferfrauen, die er darzustellen liebt. Wir sind der wohl aussehenden Dame schon mehrfach auf Jordan's Bildern begegnet. Kürzlich noch sahen wir sie am Arme ihres Gatten friedsam einherstolziren. Der ist aber nun todt; vielleicht hat ihn die Woge, sein Lebenselement, verschlungen. Und siehe! schon hat sich ein Freier eingefunden, eine sorglich conservirte Gestalt mit Hut und Regenschirm. Wohl verdient die runde Wittib in der schmucken von Wohlhabenheit zeugenden Stube, dass mit so honigsüssen Reden um sie geworben wird. Und der Erfolg der Werbung ist keinen Augenblick zweifelhaft. Das jungfrauartige Erröthen, zu welchem die Wittwe sich glücklich hinaufzusteigern weiss, sagt Alles, spricht schon von Verlobung, Aufgebot und Hochzeit. — Auch Th. Hosemann weiss zum Lachen zu reizen, wenn er mit wenig Mitteln die bescheidnen Reize einer Berliner „Sommerwohnung" malt, dort auf den edlen Höhen von Schöneberg, wo statt der Bäume die Windmühlen ihre Arme in der Luft bewegen. — Meyer von Bremen schilderte wieder eine Familiengruppe, in der die Kinder die Hauptsache sind. Diese schlafenden Kleinen, die sorglich bei der Arbeit wachende Mutter, die in der Bibel lesende Grossmutter, das wäre allerdings genug zu solch stiller Hausidylle, wenn nur der Maler nicht wieder dieselbe, etwas wohlfeile Sentimentalität zur Schau trüge, die sich durch Alles, selbst durch die Farbenbehandlung hindurch zieht. Auch hier spielt wieder ein Beleuchtungseffekt mit, wie schon auf mehreren Bildern von M., während doch der Reiz solcher Darstellungen vor Allem in ihrer ungesuchten Naivetät liegt. Wir würden dies nicht aussprechen, wenn es nicht ein sehr talentvoller, mit feinem Sinn begabter Künstler wäre, den wir auf

1) Man vergleiche Jahrg. II. No. 5.

solchem Abwege sehen. — Cretius beharrt in seinen „Römischen Bettlern“ auf demselben Wege einer durchaus conventionellen, unwahren Färbung, auf dem wir ihn seit einiger Zeit erblicken, welche seinen Werken den Stempel krankhaften Wesens aufprägt. In diesen Körpern, unter dieser Haut pulsirt kein einziger Blutstropfen. — Die Landschaft ist durch einige gute Werke vertreten. H. Riefstahl mit seinem „Sonnenaufgang über der Haide in Rügen“ bekundet von Neuem den ungemein feinen, poetischen, fast weiblich zarten Sinn, mit dem er den einförmigen nordischen Dünenländern das Geheimniss ihres schlichten Zaubers zu entlocken weiss. Das Bild zeichnet sich noch besonders durch eine glückliche Concentration der Beleuchtung aus. — Ein wahres Kabinetstückchen ist eine kleine „Gebirgslandschaft“ von Pipenhagen, der ebenfalls etwas Höheres als den blossen Naturalismus in der Landschaft darzulegen versteht. Dagegen ist M. Schmidt in seiner „Landschaft aus der Provence“ nicht zur Einheit der poetischen Stimmung durchgedrungen, obwohl die Nachmittagsbeleuchtung namentlich in der Ferne von warmem Dufte und feiner Abtönung ist. — Vortrefflich ist eine „Winterlandschaft“ von H. Kaufmann, die der Staffage und damit dem Humor zugleich ein grosses Recht einräumt und den Charakter eisigkalten Schneegestöbers im Forste so meisterhaft ins Einzelnste durchführt, dass den Beschauer ein Frösteln überläuft.

Hl. **Düsseldorf.** Ein grösseres Bild von Camphausen, „Puritaner unter der Regierung Carl's I., in einer Kirche gefangene Edelleute bewachend,“ bildet gegenwärtig den Glanzpunkt der Ausstellung mit einiger ironischen Nebenbedeutung, denn in Wirklichkeit sind die Farben etwas zu glänzend aufgetragen. Namentlich die Gewänder, obwohl wir sie durch das Halbdunkel einer rauchdurchzogenen Kirche erblicken, scheinen sämmtlich neu zu sein, und die auf Stroh gebetteten Edelleute sind geschmückt, als ob sie eben vor ihrer Gefangennahme Toilette zu einem Feste gemacht hätten. Doch hat das Bild grosse Vorzüge, namentlich in der Oekonomie seiner Anordnung, in der Vertheilung von Hell und Dunkel, und drückt mit höchster Portraitwahrheit den Charakter jener Zeit aus. Es könnte in manchen Walter Scott'schen Roman unmittelbar eingefügt werden, wie diese wiederum die beste Erklärung des Bildes abgeben. — Ein vortreffliches Genrebildchen ist von Siegert, „der Feiertag“, in mittelalterlichem Zimmer eine alte und eine junge Frau und ein Knabe, mit dem Vorlesen und Anhören der Hauspostille beschäftigt. Das Bild ist mit eigenthümlicher Technik behandelt, äusserst durchsichtig in der Farbe und reich in der Wirkung. Von nicht geringerem Werthe sind „ein paar Knaben aus Mora in Schweden“ von Tidemand; ferner das „Johannisfest“ von Nordenberg, das „Geschenk der Mutter“ und die „kleine Eitelkeit“ von Gesellschap. Eine „Norwegische Landschaft“ von Bocken zeigt die Natur in ihrer grossartigsten Erscheinung; zwei kleinere Landschaften von Scheuren, die „Klosterhalle“ und „der Pilger“ tragen in ausgezeichneter Weise das Gepräge, welches dieser Künstler seinen genialen, poesievollen Schöpfungen aufzudrücken pflegt. Eine Reihe von Werken zweiten Ranges übergehen wir.

E Dresden. Die nähern Freunde des verstorbenen Dichters und Malers Robert Reinick haben demselben ein einfaches Denkmal vorbereitet, welches in den nächsten Tagen mit einer einfachen Feier durch Wort und Lied eingeweiht werden soll. Das Denkmal besteht aus einem einfachen, polirten Granitstein, in welchen ein von Drake in Berlin eben so schön als meisterhaft vollendetes Medaillon mit dem Reliefbildniss Reinicks in Lebensgrösse und in Bronze gegossen, eingelassen worden ist. Drake hat sich auch bereit erklärt, Gypsabgüsse von seiner vortrefflichen Arbeit für Freunde und Verehrer des Dichters anfertigen zu lassen.

Theobald v. Oer hat ein Bild vollendet, welches den Besuch Giov. Bellini's bei Albrecht Dürer in Venedig darstellt, wie dieser ihn in einem Briefe an Pirkheimer selbst erzählt.

O. v. S. **München.** Auf hiesiger Hofbühne kam neulich Sacontala, Oper in 4 Aufzügen vom Maler A. Teichlein, Musik von Frh. v. Perfall, zur Aufführung. Der Dichter, der sich bei früheren Künstlerbällen um das Amüsement der Gäste manches Verdienst erworben, bewegt sich in vorliegendem Operntexte in rein lyrischen Elementen ohne alle dramatische Entwickelung. Das duftige indische Märchen, von dem fast nur die Namen übrig geblieben, konnte in dieser Form verarbeitet nur ein höchst ungünstiger Vorwurf für musikalische Behandlung werden, besonders für einen Anfänger in der Composition, der somit dem Publikum sein erstes Werk vorführte. Der Refrain des allgemeinen Urtheils bleibt, dass es nicht dasselbe sei, durch eine Gelegenheitsdichtung das Publikum des Ballsaals zu unterhalten und in einem grossen mit Prätension vorgeführtem Bühnenwerk sich der Kritik eines anspruchsvolleren Publikums anheimzugeben.

München, 26. April. Seit gestern haben in der äusseren Brienner Strasse die ersten Vorarbeiten zum Bau der Propyläen begonnen.

Warschau. Der Kaiser von Russland hat die Statuten zur Gründung einer Schule für schöne Künste (Baukunde, Malerei und Bildnerei) in Warschau unterzeichnet. (V. Z.)

Paris. Die Regierung wird, wie man versichert, 80,000 Frs. zur Errichtung einer Bildsäule des Kaisers Napoleon I. bewilligen, die in dem neuen, im Bau begriffenen Gewerbepallaste aufgestellt werden soll. (B. N.)

Kunstvereine.

Der Kunst- und Literaturverein in Mainz.

Vor Kurzem hat der unter der Leitung seines gegenwärtigen Vorstandes, des Obergerichtspräsidenten Dr. Pitschaft, zu hoher Blüthe gediehene Kunst- und Literaturverein von Mainz seinen Bericht über den Bestand, die Verwaltung und die Leistungen dieses Vereins im Jahre 1852 veröffentlicht. Der Bericht zerfällt in fünf Abschnitte. Aus dem ersten derselben ergiebt sich, dass sich die Zahl der Mitglieder am Ende des Jahres 1851 auf 304 belief, eine Zahl, welche gegenwärtig die höchst erfreuliche Höhe von 334 erreicht hat, worunter sich 289 ordentliche Mitglieder befinden. Nur drei derselben sind im Laufe des verflossenen Jahres freiwillig aus dem Vereine getreten, während die übrigen abgegangenen Mitglieder nur durch Wohnortsveränderung oder den Tod verloren gingen und zwar im Ganzen 29. Die Zahl der neu eingetretenen Mitglieder betrug 61. Der vierte und fünfte Abschnitt sind von mehr lokaler Bedeutung: sie verbreiten sich über die Vereinsabende des Mainzer Vereins und über dessen ökonomische Verhältnisse, können also hier übergangen werden.

Der zweite Abschnitt berichtet über die „Kunstausstellungen“.

A. Rheinische Kunstausstellung.

Das hauptsächlichste Wirken des aus sieben Städten bestehenden rheinischen Kunstvereins sind die grossen Kunstausstellungen, die bereits seit 16 Jahren den Turnus in den gedachten sieben Städten einhalten und bilden so den Brennpunkt der gemeinschaftlichen Thätigkeit der einzelnen, solcher Weise verbundenen Kunstvereine.

In Mainz hatte dieselbe im abgelaufenen Jahre vom 13. Juni bis 6. Juli statt. Sie wurde ziemlich gut besucht. Allein die Kosten sind für unsern Verein immerhin noch sehr bedeutend, um unserer Stadt diese Ehre und den Genuss zu verschaffen, — indem die letzte abermals für unsere Vereinskasse ein Deficit von circa 150 Fl. erzeugt hat.

Die Zahl der zur grossen rheinischen Gemäldeausstellung eingesendeten Kunstwerke belief sich auf 540, wovon aber nur 401 als verkäuflich bezeichnet worden waren, wovon dann auch 116 für circa 24,000 Fl. von der Gesammtheit der sieben verbundenen Städte angekauft wurden. Dieses erfreuliche Resultat dürfte die verehrlichen Künstler sicherlich abermals ermuthigen, auch im laufenden Jahre mit Einsendungen ihrer vorzüglich gelungenen Kunstwerke „die grosse rheinische Kunstausstellung“ zu beehren; indem die letztjährige ein Resultat herbeigeführt hat, das für die Künstler, welche dieselbe mit ihren guten Kunstwerken beschickt haben, nicht anders als recht fruchtbringend bezeichnet werden kann.

Im laufenden Jahre wird sie in Mainz beginnen und zwar schon mit dem

15. April, und bis zum 9. Mai

andauern; sodann den Turnus von hier aus nach Darmstadt, Mann-

heim, Stuttgart, Karlsruhe und Strassburg[1]) fortsetzen, wo sie im October schliesst und wo auch das Centralkomité dieses Jahr im Monat Oktober abgehalten werden wird.

Zahl der Actionaire in Mainz für die Verloosung.

In Mainz wurden in dem letzten Jahre nur 189 Actien abgesetzt.

a. Ankauf für die Verloosung. Für Oelgemälde, wie überhaupt für die 11 Gewinne, nebst dem Nietenblatte belief sich die Ausgabe auf den Betrag von 829 Fl.

b. Ankauf für die Vereinsmitglieder. Für bleibendes Eigenthum, welches unsrer Sammlung im Schlosse dahier zugefügt und so dem allgemeinen Genusse des hiesigen Publikums übergeben werden wird, kaufte unser Verein das schöne Oelgemälde von M. Müller in München: „der Abend auf der Alpe" zu 220 Fl.

c. Ankauf für die Vereinsmitglieder. Zur Verloosung unter die Mitglieder unseres Vereins wurde ein schönes Oelgemälde von Herrmann dahier zu 80 Fl. angekauft.

d. Ankauf für Privatbesitz. Der Ankauf hierfür betrug nur 300 Fl.

e. Für das Vereinsblatt wird der Betrag von 283 Fl. 48 Kr. von unserem Verein begehrt, so dass die Gesammtsumme, welche unser Verein für Kunstwerke im abgelaufenen Jahre verausgabte, sich auf 1428 Fl. beläuft.

In dieser kurzen Zusammenstellung findet man immerhin noch ein befriedigendes Bild bezüglich der Leistungen, die unser Verein in diesem Betrachte bewirkt und geliefert hat. Obgleich nicht in Abrede gestellt werden kann, dass zwischen den anerkennungswerthen Kunstwerken der Künstler, welche die rheinische Kunstausstellung beschickt haben, und dem bedeutenden Wohlstande der höheren Klasse der Bewohner unserer Stadt nicht jene Wechselwirkung stattfand, die zum Aufblühen des Kunstwirkens so nothwendig ist. Denn die Triebfedern alles Grossen und Schönen in der Kunst und ihren Leistungen sind nebst der Anerkennung auch der Lohn des Künstlers, wenn Kunst und Künstlern der nothwendige Aufschwung gegeben oder erhalten werden soll.

B. Kleinere Ausstellungen.

Deren hatten wir im Laufe des letzten halben Jahres 4, welche auch dem Publikum überhaupt zugänglich waren; und man erinnert sich gewiss noch mit grossem Vergnügen unter andern des werthvollen Originalgemäldes: Portraits von Schiller; wie nicht minder des schönen historischen Aquarellgemäldes über das Gefecht bei Kuppenheim vom Hofkupferstecher Hoffmeister in Karlsruhe.

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Die Kolosse der Dioskuren von Monte Cavallo im neuen Museum zu Berlin, von Adolph Stahr. Berlin, Carl David. Pr. 10 Sgr.

Griechische Reiseskizzen. Von H. Hettner. Braunschweig, 1853. Mit 4 Lithographien.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. Erster Theil. Erste Lieferung. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert. 1853. VIII u. 160 SS. — Unser geschätzter Mitarbeiter, Hr. Lübke, wird binnen Kurzem ausführlicher darüber berichten.

Liederhefte von Franz Kugler. Mit Dichter-Bildnissen. Heft III. und IV. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert. 1853. — Wir führen diese äusserst sauber und elegant ausgestatteten musischen Spenden, welche anmuthige Compositionen des Verfassers zu ansprechenden Liedern anderer Dichter, nebst eignen Gedichten zu lieblichen Volksmelodien enthalten, an diesem Orte wegen der Dichter-Bildnisse an. Diese sind, nach Zeichnungen von Kugler's sicherer Hand und geistvoller Auffassung, radirt. Das III. Heft bringt den überall willkommenen Geibel. Das Bild ist aus dem Jahre 1849 und wie es also wohl das jüngste, so ist es unstreitig das ähnlichste und am meisten charakteristische Portrait des mit dem Urheber eng befreundeten Dichters. Das IV. Heft enthält ein jugendliches Bildniss unsers leider viel zu früh heimgegangenen Robert Reinick aus dem Jahre 1828.

Annales Archéologiques p. Didron ainé. T. XIII. 1. Januar und Februar 1853. — Didron: l'arbre de la vierge, ein siebenarmiger, vergoldeter Bronzeleuchter aus dem 13. Jahrhundert im Dom von Mailand. — F. de Roisin: La Cathédrale de Trèves. — Melanges et nouvelles: Ein Waffeleisen aus dem 13 Jahrhundert im Museum von Cluny, mit christlichen Darstellungen. — Ein Gefäss von Cana. Gelehrten-Congress im Januar 1853 in Paris. — De la Fons: Les anciens artistes de Bethune.

Mémoires de la société imperiale d'Archéologie de St. Petersbourg, publ. etc. de B. de Koehne. XVI. (Vol. VI. No. 1.) St. Petersbourg. 1852. — B. de Köhne: Musée de sculpture antique de Mr. de Montferrand. — Dieses Museum ist nach demjenigen in der kaiserl. Eremitage unstreitig das erste in Russland. Es besteht aus einer grossen Sammlung von klassischen Kunstwerken: Statuen, Büsten, Reliefs, Kandelabern und Inschriften, sowie aus ägyptisches und chinesischen Gegenständen. Das Hauptstück aus der antiken Sculptur ist ein colossaler Cäsar in Bronze, von welchem, so wie von vielem Anderen die Mem. Abbildungen geben. — Prinz A. Sibirsky: Statère d'or de Paerisade II. roi de Bosphore cimmérien. — P. Becker: Die Gestade des Pontus Euxinus vom Ister bis zum Borysthenes in Bezug auf die im Alterthume dort gelegenen Colonien. (Forts.) — Ist auch in besonderm Abdruck erschienen. Die Ansichten des Verfassers beruhen auf einer an Ort und Stelle vorgenommenen sorgfältigen Untersuchung. — F. Seguin: Les monnaies du canton de Vaud. Bei Gelegenheit des neuen Münzgesetzes für die Schweiz vom 7. Mai 1850 geht der Verf. die verschiedenen Münzen durch, welche im Canton Waadt seit 1803, der Wiederherstellung der Schweiz, geschlagen worden sind. — G. v. Kämmerer. Ueber einige merkwürdige Siegel des Mittelalters. 1. Boemund IV. von Antiochia 1201—1233. 2. Wilhelm, Patriarch von Jerusalem. 3. Meister und Convent der Hospitaliter, Bleierne Bulle. 4. Volkshaupt und Vertheidiger von Siena, Wachssiegel. 5. Walpurgen-Abtei zu Eichstädt, Wachssiegel.

XVII. (Vol. VI. No. 2.) J. de Bartholomaei: Lettre au Rédacteur sur deux monnaies inédites de Syrie et d'Arménie. — E. de Muralt: Théodosie et les remparts du Bosphore Cimmérien du côté de la Tauride. — Prinz A. Sibirsky: Observations sur quelques points incertains de l'histoire et de la numismatique du Bosphore Cimmérien. — B. v. Köhne: Brief an Hrn. von Bartholomäi über die Genealogie und die Münzen der ersten achämenidischen Könige des Pontos und des Bosporos, so wie der Zenoninden und der Asparger. — F. Schweitzer: Lettre à Mr. B. de K. sur un dinar d'Alphonse VIII., roi de Castille. — E. de Muralt: Antiquités Scythiques de l'Ermitage Impérial. — Verzeichniss der neuesten Schau- und Scheidemünzen. — Neueste Literatur der Münz- und Siegelkunde.

XVIII. (Vol. VI. No. 3.) B. v. Köhne: Lettre à Mr. le comte S. Stroganoff sur une medaille inédite du roi Syggès. — v. Paucker: Theano von einem unbegründeten Verdacht befreit. Bedenken gegen eine Vasenerklärung des Herrn Prof. Welker. — B. v. Köhne: Lettre à Mr. J. Yonge Akermann, sur quelques médailles autonomes grecques, de différents cabinets. — F. A. Vossberg: Bruchstücke zur Münzgeschichte Albrechts, ersten Herzogs in Preussen. — H. Dannenberg: Die bei Rathan gefundenen Brakteaten. — B. v. Köhne: Die polnisch-schlesischen Brakteaten des Rathauer Fundes. — Ders.: Das erste Siegel Peters des Grossen. — Dordgi Banzaroff: Paise oder Metallplatten mit den Befehlen der Mongolischen Chane als Inschrift. — P. Sawélieff: Inscription glagolitique d'un sabre.

[1]) Wird denn Freiburg in diesem Jahre nicht ausstellen? D. Red.

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 5 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 5. **BEIBLATT** 1853.

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Die Versteigerung der Ackermann'schen Kupferstich-sammlung in Leipzig.

Seitdem die Kupferstich-Liebhaberei eine Wissenschaft geworden, haben die Verzeichnisse öffentlicher Versteigerungen einen litterarischen Werth für die Kunstfreunde erhalten, der ihnen sonst abging, und mit Recht werden daher an dergleichen Verzeichnisse jetzt andere Forderungen gestellt, als im letztverflossenen Jahrhundert. Seit einem Zeitraum von mehr als 60 Jahren haben daher die Leipziger Kunstauctions-Cataloge mit dem Vorschreiten der Kupferstich-Kunde Schritt gehalten und die sorgfältige und gewissenhafte Bearbeitung derselben hat ihnen nicht nur das unbedingte Zutrauen der committirenden Kunstfreunde, sondern auch einen europäischen Ruf erworben. Es war daher gegen unsere Erwartung, als wir bei der am 29. v. M. begonnenen und nunmehr beendeten Versteigerung der Prof. Dr. Ackermannschen Kupferstich-Sammlung, in dem von dem Besitzer selbst angefertigten Cataloge im Allgemeinen nicht jene Uebereinstimmung mit den zu versteigernden Blättern fanden, durch welche sonst die Leipziger Kunstauctionen sich auszeichnen, und wir müssen bedauern, dass die von Herrn R. Weigel als Princip aufgestellte Bedingung: „bei von den Besitzern selbst gefertigten Verzeichnissen, diese, vor dem Druck, mit den zu versteigernden Blättern selbst zu vergleichen" im gegenwärtigen Falle nicht hat zur Ausführung gebracht werden können; da der in Dresden, unter Leitung des Besitzers, gedruckte Catalog fertig nach Leipzig gelangte, die Kupferstiche aber erst wenige Tage vor dem Beginnen der Auction dort eintrafen.

Wir glauben dieses Umstandes hier erwähnen zu müssen, weil viele, der häufig zur Auction anwesenden, fremden Kunsthändler dadurch verhindert wurden, einen grossen Theil ihrer Aufträge auszuführen; indem, bei Ansicht der Blätter, sich oft bedeutende Differenzen mit den Angaben des Catalogs bemerkbar machten, so wie dessen Lobeserhebungen oft übertrieben erschienen, wenn gleich nicht bestritten werden kann, dass die Sammlung viel des Schönen und Ausgezeichneten enthielt. Daher haben die in dieser Auction gezahlten Preise bei vielen Gegenständen eine, in Deutschland bisher nicht vorgekommene, Höhe erreicht; besonders war dies der Fall bei den Arbeiten der ältesten deutschen Meister und den Dürer'schen Blättern. So wurden beispielsweise bezahlt für:

Cat. No. 2. Meister von 1466. Der h. Bartholomäus. 60 Thlr. — No. 3. Der h. Philipp und Jacobus. 103 Thlr. — No. 6. Franz von Bocholt. Simson mit dem Löwen. 99 Thlr. — No. 8. Monogr. B. M. Salomons Urtheil. 100 Thlr. — No. 10. Monogr. B. 200. (Zeitblom.) Einzug des Heilands in Jerusalem. 72 Thlr. — No. 11. Mart. Schongauer. Christi Geburt. 42 Thlr. — No. 15. Christus vor dem Hohenpriester. 29 Thlr. — No. 18. Christus vor Pilatus. 43½ Thlr. No. 21. Christi Auferstehung. 23 Thlr. — No. 22. Die Kreuztragung. (Später Abdruck und scharf beschnitten) 32 Thlr. — No. 23. Christus am Kreuze. 71 Thlr. — No. 25. Der Tod der Maria (schlecht). 26 Thlr. — No. 26. Der h. Antonius. (Von allen Seiten verschnitten und ganz matt) 14 Thlr. — No. 27. Eine der klugen Jungfrauen. 38 Thlr. — No. 38. Israel v. Meckenen. Christus vor Caiphas. 27 Thlr. — No. 41. Christi Dornenkrönung. 27 Thlr. — No. 47. Die Kreuztragung. 15 Thlr. — No. 49. Die Kreuzigung. 20 Thlr. — No. 53. Christi Auferstehung. 16 Thlr. — No. 57. Der Tod der h. Jungfrau. 20 Thlr. — No. 60. Die Sängerin. 68 Thlr. — No. 61. Der Orgelspieler. 49 Thlr. — No. 85. M. Zasinger. Der grosse Ball. 15½ Thlr. — No. 86. Die Umarmung. (Schlechter Druck und fleckig). 13 Thlr. — No. 106. Alb. Dürer. Adam und Eva. 97 Thlr. — No. 107. Die Geburt Christi. 34 Thlr. — No. 108. Die Folge der Passion. (Verschiedenartige Drucke, nur 6 Bl. mit breitem Papierrand). 67 Thlr. — No. 111. Der Schmerzensmann. 30 Thlr. — No. 114. Der Degenknopf. 135 Thlr. — No. 117. Das Schweisstuch. 34 Thlr. — No. 119. Der verlorne Sohn. 60 Thlr. — No. 120. Maria und Anna. 14 Thlr. — No. 121. Maria auf dem Halbmonde. 17 Thlr. — No. 122. Maria mit der Sternenkrone. 21 Thlr. — No. 124. Maria mit dem Stirnband. 26 Thlr. — No. 125. Maria auf der Rasenbank. 61 Thlr. — No. 126. Maria am Baume sitzend. 24 Thlr. — No. 128. Maria von einem Engel gekrönt. 30 Thlr. — No. 129. Maria auf der Steinbank. 33 Thlr. — No. 130. Maria von zwei Engeln gekrönt. 23 Thlr. — No. 131. Maria an der Mauer. 23 Thlr. — No. 133. Maria mit dem Affen. 61 Thlr. — No. 135. Die h. Familie mit dem Schmetterlinge. 20 Thlr. — No. 136. Die fünf Apostel. 29 Thlr. — No. 139. Der h. Georg zu Fuss. 13½ Thlr. — No. 140. Der h. Georg zu Pferde. 30 Thlr. — No. 144. Der h. Eustachius (Unreiner Druck). 34 Thlr. — No. 145. Der h. Antonius. 19 Thlr. — No. 147. Der h. Hyronimus in der Stube. 158 Thlr. — No 148. Der büssende h. Hyronimus. 29 Thlr. — No. 150. Die h. Genovefa. 22 Thlr. — No. 153. Die Hexe. 18 Thlr. — No. 158. Der Raub der Amymone. 22 Thlr. — No. 160. Die Eifersucht. 50 Thlr. — No. 162. Die Melancholie. 101 Thlr. — No. 163. Die vier nackten Frauen. 36 Thlr. — No. 164. Der Traum. 22 Thlr. — No. 166. Die grosse Fortuna. 80 Thlr. — No. 171. Die Dame zu Pferde, 20 Thlr. — No. 173. Koch und Köchin, 13½ Thlr. — No. 177. Die Versammlung von sechs Kriegsleuten, 72½ Thlr. — No. 180. Das tanzende Paar, 17 Thlr. — No. 181. Der Sackpfeifer, 13 Thlr. — No. 182. Der Gewaltthätige, 14 Thlr. — No. 183. Die Liebeserklärung, 22 Thlr. — No. 189. Das grosse Pferd, 16½ Thlr. — No. 190. Ritter, Tod und Teufel, 127 Thlr. — No. 173. Das Wappen mit dem Hahn, 21 Thlr. — No. 194. Das Wappen mit dem Todtenkopfe, 50 Thlr. — No. 195. Der kleine Cardinal, 33 Thlr. — No. 198. Friedrich der Weise, 44 Thlr. — No. 199. Ph. Melanchthon, 41 Thlr. — No. 200. Wilibald Pirkheimer, 17½ Thlr. — No. 202. Er. Rotterdamus (Unreiner Druck), 9½ Thlr. — No. 203. Der kleine h. Hyronimus. Holzschnitt, 32½ Thlr. — No. 204. Das Urtheil des Paris. Holzschnitt, 12½ Thlr. — No. 207. Die grosse Säule. Holzschnitt, 176 Thlr. — Ueberhaupt wurden aus dem Dürer'schen Werke gelösst: für Kupferstiche 2275½ Thlr., für Holzschnitte 278⁵⁄₁₂ Thlr.

Die Blätter der übrigen Meister der deutschen Schule boten nichts besonders Ausgezeichnetes dar, daher sich die Preise derselben mehrentheils auch in den gewöhnlichen Grenzen hielten.

In der italienischen Schule zeigte sich das sub No. 424. aufgeführte Niello, als moderner Abdruck einer noch existirenden Platte, daher es für nur 7½ Thlr. fortging. Ferner galten No. 425. Baccio Baldini & S. Boticello. Erste Vignette zu Dante. 22 Thlr. — No. 426. Zweite Vignette zu demselben Werke 18½ Thlr. — No. 427. Taroc-Karten. Der Kaufmann. 39½ Thlr. — No. 428. Der Edelmann. 41 Thlr. — No. 429. Der König. 39 Thlr. — No. 430. Ein Genius. 17½ Thlr. — No. 431. Ein desgl. 18 Thlr. — No. 432. Die Mässigkeit. 20½ Thlr. — No. 433. Die Gerechtigkeit. 20½ Thlr. — No. 434. Ant. Pollajuolo. Die nackenden Fechter. 64 Thlr. — No. 440. Andr. Mantegna. Triumphzug. 22 Thlr. — No. 442. Alter Florentiner Meister. Verehrung des Kindes Jesu. 39½ Thlr. —

No. 443. Ben. Montagna. Die Frau bei dem Satyr. 70⅙ Thlr. — No. 445. Nic. da Modena. Pallas. 16⅙ Thlr. — No. 448. Reiche Arabeske 18 Thlr. — No. 452. Jac. da Barbary. Sonne und Mond. 33⅙ Thlr. — No. 456. Marc. Ant. Raimondi. Madonna mit dem langen Schenkel 27 Thlr. — No. 457. Die fünf Heiligen. 22 Thlr. — No. 460. Alexanders Vermählung. 20⅙ Thlr. — No. 461. Venus den Dorn aus dem Fusse ziehend. 16⅙ Thlr — No. 467. Jul. Bonasone. Portrait Raphaels. 8⅙ Thlr. — No. 469. Venus von den Grazien geschmückt. 9⅙ Thlr. — No. 474. Maitre au Dé. Apollo tödtet den pyth. Drachen. 13 Thlr.

Unter Ausnahme des Werkes von Rembrandt, können von den für Blätter der niederländischen Schule gezahlten Preisen nur wenige, als ausserordentliche, hervorgehoben werden, da unsere oben gemachten allgemeinen Bemerkungen vorzüglich auf diesen Theil des Catalogs Anwendung finden; denn selbst die Arbeiten der vorzüglichsten Meister dieser Schule waren im Allgemeinen nicht so beschaffen, wie es der Catalog zu hoffen wohl berechtigte. Es wurden bezahlt:

Luc. van Leyden. No. 495. Cain tödtet Abel. 15⅙ Thlr. — No. 499. Auferweckung des Lazarus. 20 Thlr. — No. 502. Dornenkrönung. 24⅙ Thlr. — No. 503. Maria auf dem Monde stehend. 26 Thlr. 29 Ngr. — No. 505. Die heil. Jungfrau in einer Landschaft. 40⅙ Thlr. — No. 507. Petrus und Paulus. 30 Thlr. — No. 519. Brustbild des Meisters mit dem Todtenkopfe. 36 Thlr. H. Goltzius. — No. 523. Die sechs Meisterstücke, 62 Thlr. — H. v. Goudt. No. 533. Die trinkende Ceres bei der Alten, 19⅙ Thlr. — P. P. Rubens No. 539. Die h. Catharina, 22⅙ Thlr. — No. 540. Die Alte mit Korb und Licht, 10⅙ Thlr. — Ant. v. Dyck. No. 544. Titian und seine Geliebte, 10⅙ Thlr. — Simon de Vlieger. No. 588. Der Marktflecken, 31 Thlr. — Rembrandt. No. 593. Portrait des Meisters mit Stutz- und Schnauzbart, 8⅙ Thlr. — No. 594. Rembrandt mit buschigem Haar, 9 Thlr. — No. 599. Rembrandt mit runder Pelzmütze, 12⅙ Thlr. — No. 606. Rembrandt auf den Ellenbogen gestützt, 17 Thlr. — No. 611. Abraham verstösst die Hagar, 32⅙ Thlr. — No. 617. Der Triumph Mardochais, 25⅙ Thlr. — No. 633. Rückkehr der h. Familie, 37⅙ Thlr. — No. 639. Christi Predigt, 41 Thlr. — No. 646. Das Hundertguldenblatt, 26⅙ Thlr. No. 654. Die Kreuzabnahme, 21 Thlr. — No. 656. Die Grablegung, 18 Thlr. — No. 659. Der barmherzige Samariter, 18 Thlr. — No. 664. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels, 14 Thlr. — No. 684. Amor auf dem Ruhebette, 20 Thlr. — No. 696. Das Weib beim Ofen, 20⅙ Thlr. — No. 697. Landschaft mit dem Jäger, 46 Thlr. — No. 698. Desgl. mit den drei Bäumen, 51 Thlr. — No. 699. Desgl. mit den drei Strohhütten, 99⅙ Thlr. — No. 703. Desgl. mit Strohhütte und Heuschober, 64 Thlr. — No. 704. Die vom Bretterzaune umgebene Hütte, 85 Thlr. — No. 705. Rembrandt's Mühle, 90 Thlr. — No. 706. Die Landschaft des Goldwägers Utenbogaerd, 15 Thlr. — No. 707. Die Landschaft mit dem Nachen, 20 Thlr. — No. 736. Renier Ansloo, 110 Thlr. — No. 772. Ephraim Bonus, 77 Thlr. — No. 744. Der Goldwieger, 25 Thlr. — No. 746. Der grosse Coppenol, 75 Thlr. — No. 762. Der Knabe in reicher Kleidung, 19 Thlr. — No. 771. Die grosse Judenbraut, 22 Thlr. — No. 773. Die Leserin, 1. Abdr. 23⅙ Thlr. — No. 776. Die Frau mit grosser Haube, 10 Thlr. Ueberhaupt wurden für die vorhandenen Blätter von Rembrandt erzielt: 1632 Thlr. 14 Ngr. — Ferner gewährte die Versteigerung für H. Sachtleeven No. 807. Folge von 6 Landschaften in der Breite, 43 Thlr. — No. 808. Die Landschaft mit dem grossen Flusse, 38 Thlr. — No. 809. Landschaft mit dem Ackersmann, 38 Thlr. — No. 810. Die zwei Kähne auf dem Flusse, 31 Thlr. — No. 811. Das Haus am Fusse des Felsens, 29 Thlr. — J. Almeloveen. No. 817. Die vier Jahreszeiten, 14 Thlr. — S. Both. No. 874. Die Steinbrücke. 1. Abdr., 12 Thlr. — No. 875. Der Fluss-Uebergang. 1. Abdr., 12 Thlr. — No. 876. Die beiden Kühe am Wasser. 1. Abdr. 17 Thlr. — G. Neyts. No. 887. Landschaft gen. der Stallknecht, 15 Thlr. — A. Waterloo. No. 897. Die Folge der Landschaften B. No. 95—106. 44⅙ Thlr. — No. 900. Folge der Landschaften. B. No. 113—118. 20⅙ Thlr. — H. Naiwjncx. No. 907. Erste Folge von 8 Bl. Landschaften. (Nicht schön.), 25 Thlr. — No. 908. Zweite Folge von 8 Bl., 50 Thlr. — A. v. Everdingen. No. 919. Der durch den Wald fliessende Bach. Erster Abdr. v. der grossen Platte, 100 Thlr. — J. H. Roos. No. 933. Der schlafende Hirt, 31 Thlr. — Theodor Roos. Folge von 6 Bl., Landschaften mit Ruinen, 162 Thlr. — J. Hackaert. Folge von 6 Bl., Landschaften, 35 Thlr. — Corn. du Sart. No. 952. Complette Folge der Monate 13⅙ Thlr.

Die Radirungen der französischen Schule, so wie diejenigen aus dem 18. und 19 Jahrhundert gingen mehrentheils zu gewöhnlichen Preisen fort, da sich unter denselben Nichts von besonderer Seltenheit oder ausgezeichneter Schönheit befand.

Von neueren Grabstichel-Blättern wurden No. 1373. C. C. Bervic. Laokoon, mit 33 Thlr. No. 1392. A. B. Desnoyers, La vierge au poisson 16 Thlr. — No. 1393. La vierge au linge 14 Thlr. — No. 1394. La vierge de St. Sixte 15⅙ Thlr. — No. 1395. La vierge de la maison d'Albe 12⅙ Thlr — No. 1396. La vierge, dite la belle jardinière 18⅙ Thlr. — No. 1397. La vierge de foligno, lettre tracee 57 Thlr. — No. 1398. Les Muses et les Piérides 17 Thlr. — F. Forster. No. 1415. Die Grazien, Abdruck vor der Schrift 35 Thlr. — G. Longhi. No. 1457. Lo Sposalizio 30 Thlr. — No. 1458. Die heil. Familie nach Raphael mit angelegter Schrift 22 Thlr. — No. 1465. Madonna del velo, Abdruck vor der Schrift 37⅙ Thlr. — M Steinla. No. 1543. Madonna nach Holbein, Abdruck vor der Schrift auf gewöhnlichem Papier 45⅙ Thlr. — P. Toschi. No. 1569. Die Kreuztragung, Abdruck mit angelegter Schrift 58⅙ Thlr. — Die Kreuz-Abnahme in gleichem Abdruck 26 Thlr. — J. G. Wille. Les offres réciproques, Abdruck vor dem Accent 19 Thlr. bezahlt.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 20. Sonnabend, den 14. Mai. 1853.

Die diesjährige Kunstausstellung in Hannover.

(Schluss.)

E. Kocken. — G. Hausmann. — J. G Lange. — C. v. d. Eycken. — E. Verboeckhoven. — C. Hilgers. — J. Massmann. — Schirmer. — C. Hilgers. — O. Achenbach. — F. de Leuw. — C. Seiffert. — L. Scheins. — J. F. Spengel. — R. Kaufmann. — A. Ortmans. — A. Rosenthal. — F. Meyer. — H. Brandes. — A. Schulten. — C. Morgenstern. — Lauer. — R. Stock. — A. Achenbach. — E. Schmidt. — M. Larson. — F. Weiss. — A. Schelfhout. — A. Waldorp. — G. Pullian. — J. Minjon. — E. Kirchner. — F. Bossuet. — M. Neher. — C. F. Nerly. — F. C. Mayer. — L. Tache. — C. Hasenpflug. — Bosboom. — G. Hahn. — C. Scheuren. — F. L. Lachenwitz. — F. S. Lachenwitz. — F. Voltz. — W. Meyerheim. — H. Baumgärtner. — H. Happel. — J. W. Bottomley. — T. Jansen. — J. Achten. — H. Funk. — C. l'Allemand. — G. Busse. — Hassenpflug. — E. Bandel. — H. Bandel. — C. Depmeyer. — F. Fleischmann. — Schröder. — M. Schulz.

Als geschickter Land- und Luftschafter in der Weise des Claude hatte E. Kocken in Hannover in seiner sommerlichen „Abendlandschaft" ähnlichen Motiven eine idealistische Stimmung aufzuprägen gewusst und sich dabei eines ernsten Naturstudiums befleissigt. Die Landschaft schwimmt in einem Meere duftigen Sonnenlichts, das sich über die bewaldeten Hügel der Ferne, das zwischen Baumgruppen versteckte Kirchdorf und besonders über das den rechten Mittelgrund bildende wallende Kornfeld ergiesst. Der Vordergrund, durch eine die Mitte des Bildes einnehmende Baumgruppe, Sumpf und Gebüsch zur Linken gebildet, verdeckt die sinkende Sonnenscheibe und liegt bereits im Schatten. Wiewohl dieser Theil des Bildes uns weder in Ausführung, noch Gruppirung in dem Maasse angesprochen hat, wie die Ferne, so können wir doch der Composition eine auf poetischer Stimmung beruhende künstlerische Einheit nicht absprechen. Das Gegenstück zu diesem Bilde stellt die Natur im winterlichen Kleide in einem ähnlichen Beleuchtungsmomente dar und ist reich an frostigen Tönen und Dünsten. Im Fache der Winterlandschaft längst bewährt, hat jedoch Kocken die erwähnte und die früheren derartigen Leistungen in seinem dritten Bilde übertroffen und in der That damit höchst Gediegenes geleistet. Unsere Ausstellung besass kein zweites Winterbild, das den Vergleich damit hätte aushalten können. Wir befinden uns mit der Einlass begehrenden Wandrerin vor einem verschneiten gothischen Thore, über dem ein alterthümliches Relief: „Kommt her zu mir, Alle, die ihr mühselig und beladen seid" zur Einkehr ladet. Die beiden Thurmspitzen und Theile einer Kirche, welche das Portal überragen und in graue Schneeluft gehüllt durch die entblätterten Bäume schimmern, belehren uns, dass hinter diesen Mauern ein Kloster liegt. Draussen zur Linken halten ehrwürdige Eichenstämme, Titanen gleich, die Wacht und breiten schirmend ihre Riesenarme über den Eingang zu dem Orte des Friedens. Der Klostermauer entlang zieht sich ein verschneiter von Bäumen überwölbter Pfad, welcher den Blick in die schummrige Ferne leitet und Fusstapfen im Schnee deuten an, dass dieses Wegs die Wandrerin gekommen. Diese poetische Composition fesselte ebensowohl durch das sehnsuchtvolle Schweigen in der gebannten Natur, als durch die hohe Präcision und Sorgfalt der Arbeit, Eigenschaften, welche diese Landschaft zu einem Kunstwerke ersten Ranges erheben. — Nicht dasselbe lässt sich von den Leistungen G. Hausmann's aus Hannover in München, Kocken's früherem Schüler, sagen, der in seinen Landschaften: „Motiv aus Tutzing in Südbayern" und Partie aus Benediktbeuern im bayrischen Hochgebirge", auf dem besten Wege ist, sich zu einem oberflächlichen Manieristen auszubilden. — Der Kocken'schen Winterlandschaft reihen wir, um weder den Leser, noch uns selbst zu ermüden, nur eine flüchtige Betrachtung der übrigen Kunstwerke dieser Gattung an. J. G. Lange in Düsseldorf zeigte sich in zwei Winterbildern als geschickten, aber etwas trockenen Naturalisten. Die grosse Baumgruppe auf dem Hauptbilde mochte zwar wahr sein, schreckte aber durch ihre Plumpheit entschieden zurück. — C. van der Eycken und E. Verboeckhoven in Löwen stellten neben einer „Hütte am Kanal" ein kleines „Winterbild mit reicher Staffage" gemeinschaftlich her. Letztere bildet die Hauptsache und ist mit einer Wouwermann's würdigen Sauberkeit und Sorgfalt ausgeführt. — Von C. Hilgers in Düsseldorf sahen wir eine geschickte kleine Winterlandschaft: „Schloss Dorn" in phantastischer Abendbeleuchtung, sowie von J. Massmann in Berlin ein sauberes Winterchen en miniature u. v. a.

Wie die Holländer den Winter, so schütteln die Deutschen den Mond aus den Aermeln und die landschaftlichen Mondschein-

gedichte gehören eben so gut zu den Unvermeidlichkeiten der deutschen Kunstausstellungen, wie die holländischen Eisbahnen. Diese Klasse von Gemälden hatte daher auch dieses Mal ihre zahlreichen Vertreter. Keiner aber unter Allen hatte die Romantik der Mondnacht schöner besungen, Keiner die Landschaft mit dem sehnsüchtigen Lichte schöner versilbert, als der Düsseldorfer Schirmer, in dessen „Mondscheinlandschaft" es gar unsichtbar-träumerisch wob und spann über dem feuchten Wiesengrunde, wo Erlkönigs Töchter führen den Reihn und wiegen und tanzen und singen dich ein! — Auch C. Hilgers in Düsseldorf „Schloss Dorneburg bei Arnheim" und O. Achenbach daselbst „Mondaufgang" leisteten Treffliches. Des Letzteren Landschaft sprach uns durch ihre ideale Keuschheit besonders an. — Aehnliche Verdienste entdeckten wir endlich an F. de Leuw in Düsseldorf „Winterlandschaft im Mondschein", C. Seiffert in Berlin „Blick vom Senlisberge über den Vierwaldstädter See nach Flühlen", L. Scheins in Düsseldorf und J. F. Spengel in München.

Es bleibt jetzt noch eine Reihe zum Theil recht bedeutender landschaftlicher Kunstwerke der Besprechung vorbehalten, aus denen die Stimme der Natur im Sturm und Regen, Wolken und Sonnenschein so vernehmlich an unser Ohr schallt, dass der landschaftliche Eindruck als Form wie bewältigt davor in den Hintergrund tritt. — Mit eigenthümlicher Natursprache redete uns zunächst ein kleines Bild von H. Kaufmann in Hamburg „der trübe Tag" an. Die Phantasie des Lesers versetze sich auf einen breiten sterilen Landweg, der über eine Halde weg auf ein Dorf zuführt; im Hintergrunde unförmlich düsteres Buschwerk, hinter dem ein armseliges Strohdach hervorlugt, zur Linken Andeutungen eines mageren Kornfeldes, rechts ein Kamp, und denke sich darüber den melancholisch umflorten Himmel, so hat man den gesammten landschaftlichen Apparat, welchem Kaufmann eine öde, hoffnungslose Naturstimmung geschickt aufgeprägt hat. Den Gesammteindruck zu vervollständigen, dienen als Staffage ein Paar ausgehungerte, nach spärlicher Nahrung suchende Gäule und einige Hennen. — Ein ganzes Drama von Regen und Nässe, Wolken und Sonnenschein sahen wir auf fussbreite Leinwand zusammengedrängt in einem reizenden Kabinetstücke von A. Ortmans in Paris „Partie aus der Umgegend von Versailles". — A. Rosenthal aus Hannover in München „Motiv bei Dagelfing in der Nähe von München" schildert die schaurige Sprache des Unwetters, das über flachen Moorgrund daherbraust, Reiser und Schilf zerknickt, mit einer Fülle von Poesie, und ein ähnliches Phänomen hat F. Meyer in München mit einer „Partie aus dem Ammerthale bei Palling" ergreifend verwoben. — H. Brandes in Braunschweig zeigt in seiner „Landschaft mit heraufziehendem Gewitter, Motiv aus dem Harze" ein mit grandiosem Natursinne begabtes Talent. Trefflich jagt der heranbrausende Sturm die Natur aus der dämmernden Ruhe auf und zaust weidlich die alten Häupter der mürrischen Buchen und Eichbäume mit unsichtbaren Händen. — Auch eine „Ueberschwemmung" von demselben überraschte durch die Neuheit des Motivs und die stimmungsreiche Auffassung. Reichliche Regengüsse haben im Vorfrühlinge eine von Baumgruppen belebte Landschaft plötzlich unter Wasser gesetzt. Kühe und vom Markte heimkehrende Bauern suchen im Wasser die verlorene Spur des gewohnten Pfades. Die Sonne ist eben im Untergehen und bräunt mit ihren Strahlen die Wasserfläche bis zu den Bäumen im Vordergrunde hinan. — Ein schöner „Wasserfall" von A. Schulten in Düsseldorf schien ähnlichen Phänomenen, wo nicht sein Entstehen, doch seinen schrankenlosen Uebermuth verdankt zu haben. Wie ein versprengter Eber durch das Dickicht des Waldes sich Bahn bricht, Reiser und Halme schonungslos mit den Hufen zertritt, so jagt hier die entfesselte Urkraft des Bergstroms über Klippen und Felsen daher. — Aehnlich trefflich, doch stylisirter, manierlicher benahm sich ein „Wasserfall im oberen Zillerthale" vom Meister C. Mergenstern in München.

Ausser einem prächtigen Blumen- und Fruchtstücke, mit einem Dompfaffen, von Lauer in Wien, begegnete uns Nichts der Aufzeichnung Werthes dieses Genres. — Mancherlei liesse sich dagegen aus dem Fache der See- und Marinebilder namhaft machen, indess beschränken wir uns auf das Wesentlichste: H. Stock in Paris: „Sonnenuntergang bei stürmischem Wetter an den Küsten einer der Orkney-Inseln", versuchte in einer von Ossianschen Klängen durchdichteten Composition die tausendfältigen Proteusgebilde der Brandung in Chamäleons-Farben spielen zu lassen, verlor aber dabei die Transparenz und Beweglichkeit des Wassers aus dem Auge. — Mit unglaublicher Meisterschaft gelang dagegen die Darstellung dieser Eigenschaften A. Achenbach in Düsseldorf in einem kleinen Seestücke ohne Etikette. Auch E. Schmidt in Berlin „der Mönch auf Helgeland" und „der alte Leuchtthurm von Sunderland", so wie M. Larson in Düsseldorf „Schiffbruch an der norwegischen Küste" malten ergreifend die Leidenschaften des Meeres. F. Weiss in Berlin „Partie im Kanal" und „Partie an der schwedischen Küste" fehlt es nicht an Naturwahrheit, und die Holländer, wie A. Schelfhout im Haag „Ansicht am Ufer bei Scheveningen" und A. Waldorp daselbst: „Eine Windstille auf Zeland" und „der Maler Kuip zeichnend" bewährten gleichfalls ihren alten Ruf.

Endlich, bevor wir den Cyklus dieser Darstellungen schliessen, noch einige Worte über die Architektur- und Thiermalerei.

Ein reiches architektonisch-landschaftliches Panorama „Oberwesel mit der Ruine Schönberg, die Pfalz, Kaub und Gutenfels" künstlerisch aufgefasst, sahen wir von G. Pullian in Düsseldorf. — J. Minjen in Düsseldorf setzte gleichfalls Landschaft und Architektur in malerische Beziehungen, indem er in seinem „Motiv aus Karden an der Mosel" auch die Landschaft bedacht, hauptsächlich aber die Darstellung mittelalterlicher Holzbaukunst sich zur Aufgabe gemacht hatte. — Die Romantik der Burgen und Bergschlösser war sodann durch „Schloss Tanfers im südlichen Tyrol" von E. Kirchner in München lobenswerth vertreten. — Diesem zuvor aber in der künstlerischen Vereinigung von Landschaft und Architektur that es F. Bossuot in Brüssel mit dem köstlichen „Thore einer maurischen Festung in Spanien". Aus wilder Thalschlucht zieht sich ein Hohlweg mit künstlerischer Biegung zu dem im Abendsonnenscheine glänzenden Felsenneste hinan. Ihm nach die Dämmerung, die schon von den unteren Mauertheilen Besitz ergriffen hat. Schroff scheiden sich die feindlichen Lager von Schatten und Licht und nur einzelne goldene Streiflichter sind, Vorposten gleich, in die Dämmerung vorgeschoben. Unter dem Hufeisenbogen begegnen wir einen malerisch kostümirten Trupp, im Begriffe ins Thal hinabzusteigen. In der Ferne schliessen schneeige Gebirgshäupter das Bild. — Von M. Neher in München sahen wir zwei überaus treffliche architektonische Ansichten: „Ein Nonnenkloster in Kaufbeuern", ein an liebenswürdigen architektonischen Zufälligkeiten reicher Klosterhof, und „das Münster in Freiburg", vom Chore aus gesehen, mit einer Procession, bewundernswürdig durchgeführt und concentrirt in der Beleuchtung. — C. F. Nerly, der prächtige, farbenreiche Venetianer, liess uns im Ganzen mit seiner „Fontaine vor der Peterskirche in Rom" kalt. — Von architektonischen Interieurs war Einiges sehr Tüchtige da. So von F. C. Mayer in Nürnberg ein schönes Specimen des Rundbogenstyls aus dem Inneren der Michaeliskirche in Hildesheim und von L. Tache

in Braunschweig eine perspectivische, etwas nüchterne Innenansicht der „Klosterkirche Riddagshausen bei Braunschweig", dagegen von demselben eine an Staffage und magischer Beleuchtung reiche innere Ansicht des Chors vom Kölner Dome, von grossartiger Wirkung. — C. Hasenpflug in Halberstadt erfreut uns abermals mit einer auserlesenen „Klosterruine im Winter" in trefflicher Abendbeleuchtung: bei Weitem das Beste, was wir bisher von diesem Architekturmaler kennen lernten. Zu erwähnen sind noch: Bosboom in Amsterdam „das Innere einer Kirche", G. Hahn in Dresden „Partie aus dem Dome zu Bamberg" und C. Scheuren in Düsseldorf „Architektur" mit Beleuchtungseffekten à la Rembrandt.

Die Thiermalerei, so weit sie sich mit der Landschaft mehr oder weniger in Beziehung setzt, war durch tüchtige Arbeiten von F. L. Lachenwitz in Düsseldorf: „Ziegenheerde", sowie von F. S. Lachenwitz ebenda: „Ruhende Heerde" vertreten. Daran reihte sich F. Voltz in München: „Ein Mädchen treibt Kühe durch's Wasser", der unvermeidlichen ähnlichen Darstellungen aus holländischer Fabrik zu geschweigen. — W. Meyerheim und H. Baumgärtner in Berlin malten gemeinsam zwei „Jagdrennen", F. Happel in Düsseldorf einen „schreienden Hirsch und sein Rudel" und endlich J. W. Bottomley in Hamburg: „Kinder mit Hunden" und „eine säugende Hündin" im Negligée, Beides mit grosser Naturwahrheit, letzteres Sûjet jedoch in einer mit dem ästhetischen Empfinden wenig verträglichen Auffassung.

Wir können von unseren Lesern nicht Abschied nehmen, bevor wir nicht mit ihnen noch einen flüchtigen Blick auf die Zeichnungen und Aquarelle geworfen haben. Vor Allen erfreute uns hier T. Jansen in Düsseldorf mit einer Tuschzeichnung „Rettung vom Schiffbruche" von wunderbar dramatischer Composition und unvergleichlicher Durchführung. — J. Achten in Hannover hatte ein „Genrebild" ausgestellt, dessen Werth weniger in der Ausführung, als vielmehr in der von einem gesund-derben Humor durchdrungenen Composition beruht. — Von H. Funk in Frankfurt a. M. sahen wir eine geschmackvolle Zeichnung „Ein Christmorgen", sowie von C. l'Allemand in Hannover eine Reihe schön gezeichneter aristokratischer Damenportraits. Endlich von G. Busse ein Verbascum thapsus am Albaner See u. m. A.

Man würde mit Recht uns der Einseitigkeit zeihen, gedächten wir nicht noch dessen, was die Bildhauer in diesem Jahre ausgestellt hatten. Deshalb noch einige Worte über die Skulpturen. Die Zahl derselben war klein und beschränkte sich im Wesentlichen auf die Arbeiten hannoverscher Künstler; ihre Aufstellung war, wie sich aus den beschränkten Räumlichkeiten von selbst ergiebt, etwas stiefmütterlich bedacht.

Die Gyps-Arbeiten Hassenpflug's in Hannover: „Bachantin mit einem Panther spielend", „Mädchen im Begriffe ins Bad zu steigen" und eine „Psyche", zeichneten sich aus durch Fleiss, Geschmack und gründliches Studium. Auch sahen wir von ihm zwei gut componirte Kandelaber, Metallarbeit. E. Bandel in Hannover hatte ebenfalls drei Gypsarbeiten ausgestellt: David, Ruth und eine Maria mit dem Christkinde und H. Bandel aus Hannover in London war mit einer anerkennenswerthen Gruppe: „Sterbende Amazone", in die Schranken getreten. — C. Dopmeyer in Hannover war durch einen „trunkenen Faun", Statuette in Gyps, vertreten und F. Fleischmann in Braunschweig hatte eine im Geiste Adam Kraft's gut stylisirte Mater dolorosa eingesandt. — Von Schröder in Hildesheim endlich sahen wir einen kunstvollen Pokal mit Schnitzwerk in Elfenbein und von M. Schulz in Berlin die sehr respektable Marmorbüste eines Kindes.

e.

Eine Doppelkapelle in Steinfurt.

Wenn man von Münster sich nordwestlich wendet, kommt man nach einigen Meilen in das Städtchen Steinfurt, welches der gewöhnliche Sprachgebrauch zur Unterscheidung von dem südlicher gelegenen Dren-Steinfurt, in dessen Namen sich das Andenken an den alten Dren-Gau erhalten hat, durch die Zugabe des Wortes „Burg" auszeichnet. Schon eine Stunde vor der Stadt wird man durch einen herrlichen Park von mächtigen Eichen, durch den sich der Weg zieht, darauf aufmerksam gemacht, dass man sich zugleich einem altadligen Herrenhause nähert. Die Burg, noch jetzt umschirmt vom Wasser eines tiefen, breiten Grabens, ist ein weitläufiges altes Gebäude, in welchem sich die Bauunternehmungen vieler Generationen einträchtig, wenngleich vielgestaltig durch einander schlingen. Schon im Anfange des XII. Jahrhunderts soll die Burg als Wohnsitz der Edlen von Steinfurt urkundlich vorkommen.[1]) Dafür spricht denn auch an der Südseite des Baues der Charakter des Mauerwerks sammt den kleinen im Rundbogen geschlossenen Fensteröffnungen. Ist man in den geräumigen Burghof eingetreten, so begegnet dem Auge jenes wunderliche Chaos von Baustylen, das ohne Aufwand erheblicher ornamentaler Ausstattung diesen alten Schlössern einen eigenthümlich malerischen, pikanten Reiz verleiht. Da sind Wendeltreppen in gothischen Thürmchen, die sich mühsam in älteres Mauerwerk eingekeilt haben; da sind die Thür- und Fensteröffnungen aller Zeiten vom XII. Jahrhundert bis zu unsern Tagen; kurz eine Mannigfaltigkeit, die eine reichere dekorative Ausschmückung entbehrlich erscheinen lässt.

Zunächst drang ich in ein geräumiges Gemach, das zu ebner Erde liegt. Eine Rundbogenthür führt hinein. Staub und allerlei Gerümpel haust jetzt darin und verunziert einen Saal, der ehedem in zierlicher Pracht glänzte. Vier Kreuzgewölbe überdecken den 36 Fuss im Quadrat messenden Raum. Ihre Gurten ruhen auf Wandpilastern einerseits und treffen auf den Vorlagen eines in der Mitte stehenden Pfeilers zusammen. Die Kreuzrippen dagegen haben elegante Ecksäulchen als Träger, deren reich skulpirte Kapitälornamente sich als Fries um den ganzen Pfeiler schlingen. So zerstört diese Arbeiten sind, erkennt man in ihnen doch den Styl der Uebergangszeit, auf welche zugleich die rund profilirten Rippen, die knopfähnlich gebildeten Schlusssteine, die schwach spitzbogig gebrochenen Gewölbbögen hinweisen. Nicht so die breiten spitzbogigen Fenster, die in gothischer Zeit, noch die beiden grossen Kamine, die in noch jüngeren Tagen hinzugekommen sind. Dagegen rühren drei auf Säulchen ruhende rundbogige Arkaden in der westlichen Wand, die später vermauert wurden, noch von der ersten Anlage her. Vermuthlich diente der Saal zu festlichen ritterlichen Zusammenkünften.

In geringer Entfernung neben dem Saale bemerkte ich ein altes romanisches Pförtchen, das mit zierlicher säulengeschmückter Wandung den Nahenden einzuladen scheint. Auch die Kapitäle der Säulen zeigen sauber gearbeitetes Ornament; den unteren Theil der Säulenschäfte dagegen verdeckt der stark überhöhte Boden. Auf meine Frage, wohin dieses Portal führe, antwortete man mir: in die Fleisch- und Milchkeller. So wenig mir diese durch mehrere hinabgehende Stufen allerdings unterstützte Auskunft genügte, so stand ich für den Augenblick doch von weiterer Nachforschung ab und liess mich zur Kapelle hinführen. Es ging eine Wendeltreppe, die in gothischer Zeit angelegt war, hinauf; im ersten Stockwerk liegt die Kapelle.

Auf den ersten Blick erkennt man einen schlichten roma-

1) Westfalia vom Jahre 1826. Stück 26.

nischen Bau des XII. Jahrhunderts, der in der Planung freilich manches Eigenthümliche hat, wofür man in den besondern lokalen Beschränkungen einer Burg den Erklärungsgrund suchen muss. Von Westen nach Osten erstreckt sich die Kapelle in mässigen Dimensionen mit zwei Schiffen, die durch zwei Pfeiler von einander geschieden werden, so dass auf jedes Schiff drei Kreuzgewölbe kommen. Diese sind rundbogig ohne Rippen; ihre Gräten ruhen auf Pilastervorsprüngen der Pfeiler, ihre breiten Gurten auf abermaligen Pfeilervorlagen. Die gemeinsame Basis dieser Pfeiler besteht aus einer Platte sammt einer Abschrägung, das Kämpfergesimse dagegen aus Platte, Rundstab und Hohlkehle, jedes Glied durch ein schmales Plättchen vom anderen getrennt. Die Schildwände sind durch Bogengurte eingefasst, die auf Pilastervorlagen ruhen.

Das östliche Drittel der kleinen Kapelle ist durch drei Stufen chorartig erhöht. Die Südseite spendet durch drei kleine rundbogige Fenster dem Raume das nöthige Licht. Ausser der schon erwähnten Thür findet sich an der Westseite in der südlichen Ecke ein anderer, von der ersten Anlage stammender Ausgang. Die Queraxe des kleinen Gebäudes wird aber gerad in der Mitte verlängert, indem sich dort gegen Norden noch eine ungefähr quadratische Abtheilung anlegt, die gleich den übrigen mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe überdeckt ist. Dieser Theil, gegenwärtig die Loge des Burgherrn, erhält sein Licht durch ein Fenster der Nordwand.

So einfach dies Alles ist, so erregte dagegen sofort eine 3 Fuss 3 Zoll im Quadrat messende, mit einer Bretterdecke verschlossene Oeffnung im Fussboden, die sich in dem mittleren Theile der Kapelle befindet, meine Aufmerksamkeit. Als ich den Deckel hob, sah ich in ein ebenfalls gewölbtes Gemach hinab, das sich sogleich als jener Keller kundgab, zu welchem das oben erwähnte zierliche romanische Portal führte. Obwohl man mir den Zweck dieser Oeffnung unbedenklich dahin angab, dass sie gebrochen worden sei, um bei Feuersgefahr schnell werthvolle Sachen herabzulassen, lehrte der Augenschein die Unhaltbarkeit dieser Hypothese. Die Oeffnung war nämlich nicht etwa später hineingebrochen, sondern gleich bei der Aufführung des Gewölbes mit angelegt. Die Vermuthung einer Doppelkapelle war unabweisbar.

Dieselbe fand ihre volle Bestätigung durch die Besichtigung der unteren Räume. Der westliche Ausgang der oberen Kapelle führt auf einer in der Mauer angebrachten 2 Fuss 6 Zoll breiten Treppe zu einer Seitenthür hinab, die mit der unteren Kapelle eine direkte Verbindung herstellt. Der Haupt-Eingang in diese war indess jenes zierliche Portal, welches unter dem nördlichen Fenster der oberen Kapelle liegt. An Umfang, Einrichtung und Anordnung entspricht die untere, jetzt durch Zwischenwände in mehrere Kellergemächer getheilte Kapelle genau der oberen. Nur ist sie etwas niedriger, und die Pfeiler sind etwas kräftiger. Stand sie durch die Hauptpforte mit dem Burghofe, durch ihre Lage zur ebnen Erde mit den für die Dienstleute angewiesenen Räumen in Verbindung, so gehörte die obere ihrer Lage und Bestimmung nach zu den herrschaftlichen Gemächern des Schlosses.

Wenngleich die Kapelle ihrer Ausstattung nach zu den bescheidensten ihrer Art zu zählen ist, so bietet sie doch in der Grundanlage wiederum manches Eigenthümliche, was der Ausführlichkeit dieser Mittheilung als Entschuldigung dienen möge.

W. Lübke.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Unter den italienischen Malern des vierzehnten Jahrhunderts, deren Vasari nur gelegentlich gedenkt, die aber neuerdings mehr Relief erhalten haben, nimmt seit den „Italienischen Forschungen" G i o v a n n i d a M i l a n o (oder Melano) eine besondere Stelle ein. Vasari führt von ihm vier Werke an. Er sagt: „Dieser Giovanni verfertigte ausser vielen andern Dingen, nach dem Tode Taddeo's ein Bild, welches vierzehn Jahre, nachdem er seinen Meister verloren hatte, in S. Croce auf dem Altare des h. Gerhard von Villa Magna aufgestellt wurde; auch ist von ihm das sehr geschätzte Bild auf dem Hauptaltare von Ognisanti, wo die barmherzigen Brüder sind, und in Assisi malte er in der Tribune des Hauptaltars ein Crucifix, eine Madonna und h. Clara, und auf den Seitenwänden Begebenheiten aus dem Leben der Mutter Gottes." Beglaubigt ist von den hier aufgeführten Werken nur das erste, ein todter Christus in den Armen von Maria und Johannes. Es befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Akademie zu Florenz und trägt die Unterschrift:

Jo gobani da Melano depinsi questa tauola i MCCCLXV.

Hr. v. Rumohr, der mit Recht sehr scrupulös ist bei Angaben Vasari's über Meister jener Zeit, und sogar nicht ansteht Einem, trotz des Geschichtschreibers detaillirtester Lebensbeschreibung, das Leben abzusprechen, wenn die Archive seinen Namen ihm nicht ausgeliefert, nimmt keinen Anstand, in einem Altarwerk aus der Zeit, das sich auf einem Seitenaltar in Ognisanti befindet, ohne alle weitere Begründung, und wie selbstverständlich, obschon Vasari nicht einmal durch eine Inhaltangabe einen Anhaltpunkt bietet, das von Vasari dem Giovanni zugeschriebene zu erblicken. Ebenso zuverlässig bespricht er Wandgemälde aus dem Leben der Jungfrau in S. Francesco zu Assisi als des Giovanni von Vasari angeführte Arbeiten, wobei ihn wenigstens die Inhaltangabe unterstützt. Erheblichen Zweifel aber spricht er aus über Vasaris Angabe, dass der Maler aus Mailand sei, nimmt das „Melano" der Unterschrift nicht nothwendig gleichbedeutend mit „Milano" und sieht ungeachtet der Ablativform „da" möglicher Weise des Vaters Namen darin. Eine von den neuesten Herausgebern des Vasari, den Herren Milanesi und Pini zu Florenz, in Prato gemachte Entdeckung wird über alle diese Punkte weitere, vielleicht genügende Aufklärung verschaffen, wesshalb es gut sein wird, Kunstforscher, die nach Italien reisen, darauf aufmerksam zu machen, wenn auch die Entdeckung nicht so bedeutend ist, wie die des Cenacolo in St. Onofrio.

Zunächst bemerke ich, dass das bezeichnete Bild in Ognisanti sowohl in Betreff der Zeichnung und des Ausdrucks, als der Ausführung zu den bedeutendsten und bewundernswerthesten Leistungen der Zeit gehört (bald freilich wird man, wenn nicht Vorkehrung getroffen wird gegen die Zerstörung, sagen müssen, gehört hat). In diesem Bilde zeigt sich der Giotto'schen Schule gegenüber eine Selbständigkeit, wie sie auch die gleichzeitige Sieneser bewährt hat; neben allgemeinen Merkmalen, die dem Formensinn des Jahrhunderts angehören, eine überraschende Freiheit, Feinheit, Fülle und selbst Grossartigkeit der Form, am allerwenigsten eine Abhängigkeit von Taddeo Gaddi. Der Farbenauftrag ist viel flüssiger als bei Giotto und Taddeo und wie gegossen, die Ausführung von fast van Eyckscher Vollendung und eine weitere Eigenthümlichkeit tritt in dem Material der Grundlage hervor, indem das Bild auf mit Gyps grundirte und auf Holz aufgezogene Leinwand gemalt ist.

Von den Wandgemälden in Assisi habe ich leider keine genügende Einsicht nehmen können, da bei wiederholten Besuchen der Kirche mich bald Dunkelheit, bald Gottesdienst an der Betrachtung der Malereien des Kreuzschiffes hinderten. Dagegen kenne ich recht wohl das Bild in der Galerie der florentinischen Akademie, das ohnehin durch eine recht treue Nachbildung im Stich von E. Damelo (in dem bekannten Galeriewerk) weiteren Kreisen zugänglich ist. Dieses Bild ist in hohem Grade giottesk, d. h. in der Manier der Schule Giottos, namentlich des

Taddeo Gaddi gezeichnet und ausgeführt, sehr unbedeutend, geistlos und ohne jene Feinheit des Gefühls, die uns bei den Werken der auflebenden Kunst über Mängel der Form und Härten des Geschmacks hinüberhebt. Der Leichnam Christi steht mit gespreizten Beinen, der Kopf mit offnem Munde und geschlossenen Augen ist steif nach rechts und oben gedreht, das Schamtuch ist unter die Hüfte so tief hinunter gelegt, dass nur mühsolig die Scham bedeckt ist; der linke Arm hängt schlaff herab, der rechte liegt, auch schlaff, auf dem rechten der Mutter, die den Leichnam halb von hinten umarmt und ihre Finger in das offne blutende Wundmal seiner rechten Seite legt. Den linken Arm hält Magdalena zwar nicht so geschickt, wie man ein Scheit Holz halten würde, aber ebenso gefühllos. Von Johannes ist nur der Kopf im Hintergrund sichtbar. Der zusammengezogene Mund der Maria, mit emporstehenden Mundwinkeln, der im Profil gesehene, wie ein liegendes π gestaltete Mund der Magdalena, lassen über des Malers Fähigkeit im Ausdruck keinen Zweifel. Eine lange Zeit und eine ungemessene Steigerung aller Kunstkräfte liegt zwischen diesem Bild von 1365 und dem von Ognisanti, wenn es von derselben Hand herrühren soll. Die neue Entdeckung der Herren Milanesi und Pini führt vielleicht die Entscheidung herbei.

Sie erzählen (im Calendario Pratese, VI.), dass sie 1850 in einem Zimmer des Commissariats der Spitäler zu Prato eine Tafel von gothischer Form gefunden haben, nicht grade durch besondre Schönheit ausgezeichnet, als interessant durch die ihnen nicht ganz fremde Manier der Ausführung. Im untern Rahmen dieser Tafel entdeckten sie folgende Inschrift: *Ego Johanes de Mediolano pinxi hoc opus.* (Ausserdem: *Frate Francesco feci dipingere questa tavola.*) Es ist ein Altarbild von fünf Abtheilungen, mit einem Sockel von eben so vielen. In der Mitte Madonna mit dem Kind und an den Seiten vier Heilige, SS. Katharina, Bernhard, Bartholomäus und Barnabas; in der Staffel Scenen aus ihrem Leben und unter dem Mittelbild die Verkündigung. —

Für die Kunstgeschichte ist darin zunächst von Werth, dass der von Rumohr über die Herkunft des Malers erhobene Zweifel beseitigt ist. Johannes de Mediolano ist gewiss aus Mailand. Sodann ist die Bemerkung der Berichterstatter, dass das Bild sie *„non per la propria bellezza“* angezogen habe, ein Fingerzeig für die Stelle, die sein Meister in der Geschichte einzunehmen haben wird, und eine Aufforderung zu genauer Vergleichung des Werkes in Prato mit jenem in Ognisanti zu Florenz.

Ernst Förster.

Kunstliteratur.

Geschichte der deutschen Kunst. Von Ernst Förster. Zweiter Theil. Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Mit 16 Stahlstichen. Leipzig, T. O. Weigel. 1853.

Von **H. A. Müller.**

(Schluss.)

Von jenem durch Memling repräsentirten Höhepunkt der Eyk'schen Schule kehrt die Malerei nunmehr in dem Brabanter Meister Quintin Messys weiter zum Idealismus zurück, eine Richtung, die der Verf. in den ihm auch von Andern zuerkannten Bildern nachweist. Mit ihm bringt er in unmittelbare Verbindung die neuerdings in Dresden aufgefundenen, im Lokale des dortigen Kunstvereins befindlichen grossen Teppiche, unter denen er nur vier, nämlich die Geburt, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Christi nennt; dazu kommen zwei von ihm übergangene: die Transfiguration und das Abendmahl. Wir hätten lebhaft gewünscht, dass der Verf. über diese mit Sicherheit dem Style der alten Niederländer angehörenden wichtigen Werke, über welche sich unseres Wissens auch das Kunstblatt noch nicht verbreitet hat, ausführlicher sich ausgesprochen hätte, namentlich über die darin sichtbare Verschiedenheit der Zeit und des Styles und über die auffallend übereinstimmende Anordnung und Gruppirung in einigen derselben mit den bekannten Raphael'schen Bildern [1]). Die Kreuztragung und die Kreuzigung sind jedenfalls die vorzüglichsten, in viel schlechterem Zustande das Abendmahl und die Himmelfahrt.

Mit dem Zeitgenossen Quintin's, Roger von der Weyde dem Jüngeren, den Förster mit Recht als den Verfolger einer crassen realistischen Richtung charakterisirt, stellt er natürlich den unbedeutenderen Engelbrechtsen, sowie dessen berühmten Schüler Lucas von Leyden zusammen, in dessen Realismus aller Adel, alle Würde der Gestalten verloren geht. Als seine ächten Werke werden hier das Jüngste Gericht in Leyden, das bei der Versteigerung zurückgekaufte Triptychon im Haag vom Jahre 1517 mit der Anbetung der Könige, die Madonna vom Jahre 1522 in München (Pinak. Cab. No. 151), das sehr verwaschene Bildniss des Kaisers Maximilian im Belvedere zu Wien (No. 45), die Geburt Christi vom Jahre 1530 in der Lichtenstein'schen Galerie daselbst, die Einsiedler Paulus und Antonius daselbst, sowie das merkwürdige Eccehomo in den Uffizien zu Florenz genannt; er übergeht also, an der Echtheit vermuthlich nicht zweifelnd, sondern aus dem Grunde der minderen Wichtigkeit einige in verschiedenen Sammlungen Englands befindliche Werke des Lucas.

Die in der Niederländischen Schule dieser Periode nun noch folgenden Künstler sind in Folge des durch Raphael vollendeten Idealismus bestrebt, diesen wieder in die Kunst einzuführen, werden aber, da ihnen hierfür die rechte Grundlage fehlt und sie zum Aneignen desselben viel von der eigenen Individualität abstreifen und von fremder Eigenthümlichkeit annehmen müssen, zu unvollkommenen Nachahmern der Italiener. Sie wandern nämlich sämmtlich nach Rom, wenigstens nach Italien, und bilden sich mehr oder weniger glücklich nach Raphael. Dahin gehört zunächst Mabuse, in dessen frühere voritalienische Periode der Verf. in Uebereinstimmung mit Waagen (Kunstwerke in England. II. S. 411) die neuerdings auch im D. Kunstbl. (1852. No. 2) beschriebene Anbetung der Könige im Castle Howard, ferner die drei Kinder Heinrichs VII in Hamptoncourt setzt, die wegen der mit 1495 bezeichneten Copie beim Grafen von Pembroke in Wiltonhouse nicht wohl zwischen 1497 und 1499 gemalt sein können, wohin F. sie setzen möchte. Auf beiden Bildern erscheint nämlich Heinrich VIII gleich alt. Ferner der Erzengel Michael in München (Pinakothek No. 99), und das dreitheilige Altarbild in Brüssel mit Magdalena, die dem Heiland die Füsse wäscht; wozu dann noch die von Waagen (D. Kunstbl. 1851. No. 31) angeführten Altarbilder in Hamptoncourt kämen. Aus seiner späteren, unerfreulicheren Italienischen Periode führt F. nur 3 Werke an. — Ihm geistesverwandt ist der sich in reinen Aeusserlichkeiten hervorthuende B. von Orloy, von dem allerdings noch einige Bilder, wenn auch nicht an den Geist, doch an die Form der alten Schule erinnern; ferner Jan v. Schorel, der, da ihm bekannte Bilder der Cölnischen Schule entzogen sind, in seinen Werken fast überall eine dürftige Nachahmung der Italiener verräth; als solche werden hier nur die ihm zuerst von Passavant (Kunstbl. 1841. No. 13) mit Recht zugeschriebene Ma-

1) Möge die geehrte Redaction d. Bl. darauf bedacht sein, uns baldigst eine umfassende Beschreibung und Charakteristik dieser Teppiche aus kundiger Feder zu verschaffen.

donna im Stadthause zu Utrecht und die ehemals bei Hrn. Burel in Cöln (wo jetzt?) befindliche Kreuzigung erwähnt. — Dahin gehören auch der fast nur durch seine Copie des Genter Altarbildes bekannte, unerfreuliche Coxcio, sowie der talentvollere Heemskork, als dessen bestes Werk unseres Wissens zuerst F. das dort zum Theil dem Mabuse zugeschriebene Triptichon mit der Kreuzigung in der Pinakothek (No. 95—97) nennt, während er sich dagegen in anderen dort befindlichen Bildern als verirrter Nachahmer der Italiener beweist; endlich, da nach F.'s Meinung dem Jan Mostaert keines der ihm sonst beigelegten Bilder mit Sicherheit gehört, Joachim Patenier, der in seinen historischen Bildern bereits das Landschaftliche zur Hauptsache und somit den Schluss der Niederländer dieses Zeitraums macht.

Nach einem kurzen Rückblicke auf die Bestrebungen der Niederländer wendet sich der Verf. in der 2. Abtheilung zu den Malern in Cöln, am Niederrhein und in Westfalen. Hier erschienen erst gegen das Ende des 15. Jahrh. zwei unverkennbar aus Eyk's Nachfolgern hervorgegangene Maler, nämlich der sogenannte Meister der Lyversbergschen Passion und der Meister von Calcar. Unter des Ersteren zahlreichen Werken werden ausser der Passion (deren jetziger Besitzer hätte angegeben werden sollen) das grosse Altarblatt in der Kirche zu Linz a. Rh., die sechs Bilder aus dem Leben Mariä in der Pinakothek (Cab. No. 19. 20. 23. 28. 31. 32), die dazu gehörende Geburt Mariä in der Moritzkapelle zu Nürnberg und eine Kreuzabnahme im Museum zu Cöln angeführt. Ungleich lebendiger, reicher in den Motiven, freier in den Bewegungen und charakteristischer in den Formen zeigt sich Letzterer, der Meister von Calcar, in seinem Hauptwerke; noch einflussreicher aber beweisen sich die Nachfolger Eyk's auf die Malerei in Westfalen, namentlich in dem hohen, „mit den sprechendsten Merkmalen körperhafter Wirklichkeit begabten" Idealismus des uns nur aus den Bruchstücken bekannten Liesborner Meisters, in denen der Verf. sowohl den Zusammenhang mit der Eyk'schen Schule, als auch die eigenthümlichen Vorzüge nachweist. Ihm reihen sich die übrigen, dem Liesborner weit nachstehenden Meister, wie V. und H. Dunweggo, Hildegardus aus Cöln, Suelnmeigr und der sogenannte Jarenus (Passavant im Kunstbl. 1833. No. 13) an, ein Name, gegen den wir ebenfalls einigen Verdacht hegen, aber nicht so sehr wegen der Aehnlichkeit mit Nazarenus, als wegen der undeutschen Endung und des unwestfälischen Klanges.

Zur Darlegung seiner von Passavant und Kugler bedeutend abweichenden Ansichten über den Meister vom Todo Mariä und über dessen Lehrer kehrt der Verf. nach Cöln zurück. Dem Letzteren legt er als Hauptbild die Heiligen Familien im städtischen Museum zu Cöln bei (wohl dasselbe, welches Kugler, Gesch. der Malerei II. S. 157 „eine sehr naive Darstellung der Sippschaft Christi mit anderen Heiligen" nennt), und bezeichnet ihn daher mit dem Namen des Meisters der heiligen Familien; desgleichen ein kleines Triptychon ebensalbst mit SS. Barbara und Rosalie. In dem Hauptbilde des Ersteren aber, dem unter Pseudo-Schoreel's Namen bekannten Tode der Maria in der Pinakothek (Cab. No. 69. 70. 71) zeigt der Verf. einestheils den Zusammenhang mit der Eyk'schen Schule, anderentheils den neuen Gedanken, den der Künstler durch die Darstellung des seligen Todes der Mutter dessen, der dem Tode die Macht genommen, in einem Altarbilde darstellen wollte, und macht auf die völlig neue Darstellungsweise aufmerksam, die sich in überaus feiner Motivirung, in seelenvoller Charakteristik und leichter, selbst unschöner und uncorrecter Zeichnung der Körpertheile ausspricht. Dieselben Merkmale findet F. in der Anbetung der Hirten bei Hrn. Zanoli in Cöln, in zwei Bildern der Kerbschen Sammlung mit Christus und der Samariterin am Brunnen und der Auferweckung des Lazarus, in dem ehemals dem Engelbrechtsen zugeschriebenen Triptychon im Belvedere zu Wien, worin Passavant (Kunstbl. 1841. No. 102) den Lehrer unseres Meisters erkennen wollte, in dem Altarflügel (No. 29) der Moritzkapelle zu Nürnberg, in einer Ausgiessung des h. Geistes bei Hrn. Abel in Stuttgart, in einer Klage um den Leichnam Christi im Louvre, sowie endlich in der Klage um den Leichnam Christi im Städel'schen Institut. Wenn F. wenigstens in Bezug auf die beiden letzteren Bilder mit Passavant (a. a. O. No. 103) übereinstimmt, so weicht er dagegen darin von ihm ab, dass er zwei Bilder mit der Anbetung der Könige in Dresden (No. 449 u. 450) ebenfalls unserem Meister selbst zuschreibt, von denen Passavant wenigstens das grössere dem Lehrer desselben beilegt. — Einer der wenigen Namen, die als Schüler dieses gefeierten Meisters genannt werden, ist Barth. de Bruyn, von dem F. nur einige der ihm allgemein zuerkannten Werke nennt, mit Uebergehung der ihm von Weyden (D. Kunstbl. 1851. No. 34) beigelegten Geburt Christi im städtischen Museum zu Cöln. Seiner Schule reiht sich der an manchen geschmacklosen Eigenthümlichkeiten leicht zu erkennende, aber technisch ausgezeichnete Meister des Bartholomäus (ehemals Meister Christoph, oder Pseudo-Lucas von Leyden, oder Meister des Lyversbergischen St. Thomas genannt) an, dem F. als Jugendarbeiten zwei Tafeln in der Pinakothek (Cab. No. 45. 56 unter Qu. Messys' Namen) beizulegen geneigt ist; ferner die bekannten zwei Triptychon bei Hrn. Geyr und Hrn. Haan in Cöln, den Boisserée'schen St. Bartholomäus in München (Cab. No. 38. 39. 40), die kleine Madonna der Kerbschen Sammlung in Cöln und die Kreuzabnahme im Louvre (No. 556).

Nach kurzer Erwähnung einiger um diese Zeit entstandenen Glasmalereien in Cöln beschliesst der Verf. die Cölnisch-Westfälische Schule mit Johann Melem, den er auf Grund seiner Münchner Bilder, abweichend von Passavant, nicht zum Schüler des Meisters vom Todo Mariä macht, und wendet sich sodann in der dritten Abtheilung dieses Zeitraums auf die aus der Eyk'schen Schule hervorgehenden Maler in Schwaben und am Oberrhein, wo Ulm, Augsburg, Nördlingen, Colmar und Basel als Sitze der Kunstschulen bekannt sind. Nachdem er zuvor die von Passavant (Kunstbl. 1841. No. 11) und von Kugler dem Konrad Fyoll zugeschriebenen Bilder des Städel'schen Institus diesem „unzuverlässigen Arbeiter" abgesprochen, gedenkt er zunächst, als an der Grenze dieses und des vorhergehenden Zeitraums stehend, der Rückseiten des Altars aus dem Kloster Wengen, bei Hrn. Hasler in Ulm, die Andere dem Zeitbloom beilegen, und des Todes und der Krönung Mariä auf Burg Lichtenstein, und beginnt alsdann die Reihe Schwäbischer Meister mit Fr. Herlon und seinen Werken in Nördlingen, Bopfingen und Rothenburg a. d. Tauber. Ihm folgt die *gloria pictorum* Martin Schongauer, über dessen Leben und Todesjahr (1499) er sich in Uebereinstimmung mit seinem Aufsatze im D. Kunstbl. 1852. S. 382 ausführlicher auslässt. Was die in seinen Kupferstichen gemachte Neuerung der Einführung von Scenen aus dem täglichen Leben betrifft, so hätten wir diese lieber in dem Abrisse der Geschichte des Bilddrucks erwähnt gesehen. Ausser den bekannten Gemälden der Madonna im Rosenhag in Colmar und dem Isenheimer Altar ebend. gehört nach F.'s Meinung dem Schongauer eine der Flandrischen Schule ziemlich nahe stehende Verkündigung beim Grafen Pocci in München an, die er im Stahlstich als ineditum hier mittheilt, sowie der Spätzeit des Meisters der Tod Mariä im Palast Sciarra zu Rom und eine Kreuztragung, die sich 1845 in München befand (wo jetzt?). Dagegen spricht er die Klage

um den Leichnam Christi in der Pinakothek (No. 88, von der eine Wiederholung im Münster zu Ulm), die Waagen für eine Arbeit Zeitbloom's hält, das mit Johannes Aquila bezeichnete Doppelbild in Wien, die 16 Bilder aus der Passion in Colmar und die 11 Stücke eines Altars mit den heiligen Familien, in München und Nürnberg, wenigstens dem Schongauer ab. Auch bringt er den Einzug Davids in Jerusalem in der Pinakothek (Cab. No. 145), den man gewöhnlich für eine Arbeit Schongauer's hält, nicht mit diesem, sondern mit dem ihm nahe stehenden Meister des Schussenrieder Altars in Berlin in Verbindung. Der dritte Schwäbische Meister, Bartholom. Zeitbloom, dessen Hauptwerke alle beschrieben werden, muss eine Schule gebildet haben, aus der der (kürzlich noch nach Heideloff's Zeichnung von Wagner gestochne) Hochaltar in Blaubeuren, sowie die Vorderseiten des erwähnten Altars aus Kloster Wengen herstammen. Von dem letzten Schwäbischen Meister endlich, Martin Schaffner, und seinen vielen, meistens im südwestlichen Deutschland zerstreuten Werken werden nur die Altarflügel zu dem Schnitzwerk im Münster zu Ulm und vor Allem die vier grossen Tafeln in der Pinakothek (No. 7. 18. 25. 36) beschrieben und charakterisirt.

Wir übergehen, um die Grenzen des uns zugemessenen Raumes nicht allzu sehr zu überschreiten, die Maler der Augsburger Schule und unter ihnen vor Allem die Thätigkeit Hans Burgkmair's und des jüngeren Hans Holbein, weil der Verf. in der Darlegung derselben weniger von früheren Kunsthistorikern abweicht; wir würden auch die Maler in Bayern und Oestreich (4. und 5. Abth.) übergehen, wenn der Verf. sich in diesen Abschnitten nicht das Verdienst erworben hätte, sowohl auf die Bedeutung der 10 Tafeln in der Peterskirche zu München, als auch auf die zwischen 1468—1472 entstandenen Miniaturen des bayrischen Malers Berthold Furtmayr hinzuweisen, welche sich in der „Weltchronik" (Wallersteinsche Bibliothek zu Mahnigen) befinden, und bei einer kirchlich poetischen Auffassung eine entschiedene Annäherung an die Niederländische Darstellungsweise verrathen. Eine zweite Probe der Thätigkeit dieses Meisters sind die Miniaturen und Initialen, womit er 1481 ein Missale für den Erzbischof von Salzburg schmückte. Und was die Thätigkeit der Maler in Oestreich betrifft, so führt er uns den noch unbekannten Michael Pacher aus Brunneck in dem Altarwerk der Kirche zu St. Wolfgang (unweit Ischl) aus dem Jahre 1481 vor, das in einzelnen Motiven der Darstellung einen Zusammenhang mit den Niederländern, in Zeichnung und Färbung dagegen eine Bekanntschaft mit den Venetianern und Paduanern jener Zeit verräth; er spricht ferner das ausgezeichnete Altarwerk mit Doppelflügeln im Belvedere zu Wien (No. 47) mit dem Monogramm A. D. I., das er ausführlich beschreibt und beurtheilt, weder dem Michael Wohlgemuth (Kugler, Gesch. d. Malerei II, 190), noch irgend einem bekannten Meister zu, hält es vielmehr für den Mittelpunkt einer bis jetzt noch unbekannten, selbständigen Kunstrichtung in Oestreich.

In der 6. Abth., der Fränkischen Malerschule, behandelt der Verf. zunächst den als Stifter derselben geltenden Michael Wohlgemuth und hebt aus dessen Werken zuerst den Zwickauer Altar hervor, weil er die frühste sichre Zahl trägt, sodann als Jugendarbeit die an die Niederländer erinnernde Geburt Christi in der Pinakothek (No. 82.), die viel geringeren 4 Tafeln eines Altarwerkes ebendaselbst (No. 22. 27. 34. 39.), das in die Jahre 1485—88 fallende, in den drei Sammlungen Nürnberg's zerstreute Altarwerk und den umfangreichen, bedeutenden Schwabacher Altar aus den Jahren 1506—8, so dass also das eben erwähnte, ihm früher als letztes Werk zugeschriebene Altarbild wegfällt. Ihm folgt natürlich Deutschlands grösster, wenigstens vielseitigster Meister, A. Dürer, dessen Leben er in einem Abrisse (S. 275—286) mittheilt. In der Darlegung seiner Werke folgt er der Eintheilung, dass er zuerst die religiösen Darstellungen in folgender Reihe vorführt: die Offenbarung Johannis (1498), das Rosenkranzfest in Prag (1506), das Martyrium der Zehntausend, die nicht mehr vorhandene Himmelfahrt Mariä, von der die alte Copie im Städelschen Institut wohl hätte erwähnt werden sollen, die Dreifaltigkeit im Belvedere zu Wien, die grosse und die kleine Passion, das Leben der Maria und die Passion Christi, das Baumgärtnersche Altarbild in der Pinakothek (No. 1. 3. 72), der aus der Sammlung des Grafen Fries nach England gekommene, durch seine Portraits merkwürdige Tod der Maria, die berühmten vier Apostel in der Pinakothek (No. 71. 76), endlich der ein Jahr vor seinem Tode entstandene Gang nach Golgatha in Dresden (Gal. No. 522). Es folgen sodann die Portraits und die Scenen aus dem Leben (wo der Verf. bei Gelegenheit der Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians die neue Ausgabe von 1850 nicht hätte vergessen sollen), die mythologischen Bilder, sowie endlich der Triumphwagen, die Triumphpforte und die Melancholie. Man sieht, dass der Verf. in der Schilderung der Thätigkeit Dürer's die Oelgemälde von den Kupferstichen und Holzschnitten nicht getrennt hat, daher er später im Anhange vom Bilddruck diesen Theil der Dürerschen Werke nur von Seiten der Technik behandelt. — Mit Uebergehung der eigentlichen Schüler Dürers, H. von Kulmbach, Hans Schäuffelein, Heinrich Aldegrever (nicht Albert, wie F. hier schreibt), Albrecht Altdorfer, Beham und einiger unbedeutenderen, sowie des ganz handwerksmässigen Baldung Grün, gedenken wir nur noch des noch in einiges Dunkel gehüllten Matthias Grünewald, dem Passavant Frankfurt a. M. als Geburtsort beilegt. Von ihm erwähnt er den h. Valentin in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die fünf Tafeln in der Pinakothek (No. 63. 68. 69. 70. 75) und schreibt ihm die früher für Lucas Kranachs Arbeiten gehaltenen Flügelbilder des Altarwerks im Dom zu Brandenburg zu, ausserdem natürlich den bekannten Altarschrein in der Marienkirche zu Halle.

Ehe der Verf. die Fränkische Schule verlässt, legt er seine Ansicht über ein in der Augsburger Galerie befindliches treffliches Bild mit der Anbetung der Könige vor, das man früher für ein Werk Altdorfer's hielt; er spricht es ihm um so mehr ab, da zwei früher ohne Grund auf Rechnung des Thomas Burgkmair gesetzte Tafeln im dortigen Dom mit jener Anbetung der Könige in allen Beziehungen übereinstimmen. Dem noch unbekannten Urheber dieser drei Bilder keinen Namen zu geben, wie F. thut, ist in der That besser, als die „Pseudo"-Namen in der Kunstgeschichte noch beizubehalten. Aehnlich ist es mit dem Bilde, welches, als ein in Sachsen entstandenes Werk, der Verf. dem Repräsentanten der Sächsischen Maler (7. Abtheilung) vorausschickt, nämlich mit der Anbetung der Könige in Meissen. Diesem Repräsentanten, Lucas Kranach, weist F. eine weniger hohe Stelle an, als der jüngste Biograph desselben, unsres Erachtens vielleicht eine zu wenig hohe. Er charakterisirt ihn nämlich dahin, dass es ihm an hoher poetischer Auffassung, an einer den Stoff durchdringenden Lebendigkeit der Darstellung, an ausgezeichnetem Talent für Komposition, an besonderem Geschmack in der Anordnung der Details, an Verständniss der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegungen gebreche, dass vielmehr die Basis und der Gipfel seiner Kunst nur die vollkommenste Naturnachahmung, namentlich in der Wahrheit der Köpfe, sei; dadurch sei es möglich geworden, dass Kranach's Werke über 3 Jahrhunderte hindurch eines weit verbreiteten Ruhmes genossen. Ein hartes Urtheil, das Manche nicht geneigt sein möchten zu unterschreiben.

In dem „Anhang über den Bilddruck" folgt der Verf. grossentheils den über die Erfindung der einzelnen vervielfältigenden Künste, sowie über die Thätigkeit der ältesten Holzschneider und Kupferstecher uns gerade in den letzten Jahren von Passavant, Sotzmann u. A. gegebenen Aufschlüssen. Wir erwähnen daher nur das, worin Resultate eigner Forschungen und Abweichungen von anderen Meinungen ausgesprochen werden. — In dem „Hohenliede" der Münchner Bibliothek erkennt der Verf. eine völlige Uebereinstimmung mit jenen Miniaturen Bertheld Furtmayr's vom Jahre 1471, so dass wir hierin zum ersten Male eine unmittelbare Beziehung zwischen Malerei und Bilddruck haben, und zwar so, dass „der Maler sich zur Vervielfältigung seiner Erfindung des Bilddrucks bedient", woraus hervorzugehen scheint, dass F. den Bertheld Furtmayr auch für den Verfertiger der Holzschnitte hält. Aber wäre es nicht auch möglich, dass der Verfertiger der Holzschnitte nicht identisch ist mit dem Maler der jedenfalls früher als diese Holzschnitte gemachten Miniaturen? — Als älteste Kupferstiche sind nach F.'s Meinung die Blätter des Münchner Cabinets der gute Hirte, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, eine Verkündigung, sowie eine h. Katharina anzusehen, die das unmittelbare Gepräge der Eykschen Schule an sich tragen, wozu dann als älteste ebenfalls die von Passavant (D. Kunstbl. 1850 S. 180) aufgezählten sechs Blätter kommen. — Bei dem Meister mit dem Weberschiffchen aus Zwoll hätte wohl erwähnt werden können, dass Waagen (D. Kunstbl. 1850 S. 396) ihn für den Maler eines gewöhnlich dem M. Schongauer beigelegten Altarwerks mit der Anbetung der Könige u. s. w. auf der Burg zu Nürnberg, derselben Anbetung der Könige in Berlin (No. 528), dreier Bilder in der Sammlung des Herrn Abel in Stuttgart und einer dem Berliner Exemplar sehr ähnlichen Anbetung der Könige bei Herrn Huyvetter in Gent ansieht und der Meinung Passavants beitritt, der ihn Johann von Cöln nennt. — Dass dagegen der oberdeutsche Meister ES, dessen Name Erhard Schön kürzlich von Nagler (D. Kunstbl. 1853 No. 9) mit grosser Wahrscheinlichkeit ermittelt ist, auch Maler war, wie Passavant meint, indem er ihm ein freilich aus München herstammendes Madonnenbild des Berliner Museums (No. 347. A) zuschreibt, möchten wir auf den Grund dieses Einen Bildes noch nicht mit Sicherheit annehmen, so lange nicht andere Umstände dafür sprechen.

Der Leser, welcher uns bis hieher, an den Schluss des zweiten Bandes, gefolgt ist, wird gesehen haben, wie klar die Zusammenstellung, wie trefflich die Anordnung und richtig die Gruppirung des Einzelnen ist, wie gross aber auch der Gehalt des hier vorgelegten Stoffes. Er wird aber auch aus der von uns bei einigen Malern vollständig gegebenen Aufzählung der vom Verf. angeführten Werke ersehen haben, wie wenig es in der Absicht des Verf. lag und liegen durfte, Alles namhaft zu machen, mit wie richtigem Takte er vielmehr die bedeutsamsten Schöpfer und Schöpfungen herausgehoben hat. Dürfen wir aber aussprechen, was wir unter dem Angeführten vermissen, so ist es z. B. die Thätigkeit der fränkischen Schule in der Glasmalerei, wie sie sich aus den noch erhaltenen, zum Theil trefflichen Kirchenfenstern Nürnbergs so deutlich ausspricht. Das Volkamersche war doch in der That wohl einer Erwähnung werth. — Was das Aeussere des Buches und seinen praktischen Gebrauch betrifft, so wäre, ausser einer grösseren Consequenz in den Marginalien, ein Künstler- und Ortsregister, wie es sich etwa hinter Kugler's Kunstgeschichte befindet, wünschenswerth gewesen; ein solches wird hoffentlich noch dem letzten Bande des Werkes angehängt werden. Soll endlich ein Werk wie vorliegendes noch verständlicher werden, und zum klareren Bewusstsein eines grösseren gebildeten Publikums kommen, so wäre es nöthig, dass die vorzüglichsten der darin namhaft gemachten Bildwerke wenigstens durch Umrisse in einem besonderen sogenannten Atlas veranschaulicht werden, der durch niedrigeren Preis zugänglicher sein müsste als der Kuglersche. Die beigefügten 16 Stahlstiche haben ja nur den Zweck, einiges im Styl der Kunst Charakteristische vorzuführen.

Zeitung.

Berlin. Se. Maj. der König haben den Hofmaler Begas mit der Anfertigung eines Portraits von Jacob Grimm für die Galerie berühmter Künstler und Gelehrten beauftragt.

Nürnberg. Ein gut renommirtes hiesiges Haus, *W. Rühl*, hat die Absicht, in Newyork eine deutsche Verkaufs-Gemälde-Galerie zu errichten. Dieselbe wird in Verbindung mit der in Frankfurt gestifteten deutsch-amerikanischen Handelsgesellschaft, deren Vertreter in Newyork bereits eine erspriessliche Thätigkeit entwickelt hat, ins Leben treten. Prospekte und Bedingungen sind in dem erwähnten Circular enthalten, das in Frankfurt von der gewerbl. statistischen Anstalt (*Göthe-Haus*) zu beziehen ist. (V. Z.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 21. Sonnabend, den 21. Mai. 1853.

Johann Schraudolph's neueste Zeichnungen für den Dom zu Speier.

Die christlich-religiöse Kunst in unsern Tagen ist nur in zwei Richtungen denkbar: ihre Meister sind von der Strömung der Zeit, die am fühlbarsten in der deutschen Literatur von Lessing an sich kund gibt, entweder berührt, oder sie sind es nicht. Der diese unsere Literatur belebende Geist ist kein unbedingt christlicher, wenigstens kein kirchlicher und gilt desshalb Vielen als ein unchristlicher. Die christliche Kunst, die sein Hauch getroffen, wird sich entweder mit ihm zu versöhnen suchen und stellt sich dann leicht ausserhalb der Kirche; oder sie tritt ihm friedlich entgegen und sucht mit den Bildern ihres Glaubens seine Lehren zu entkräften. In keinem dieser beiden Fälle ist ihr Wirken unbefangen frei. Ihre Werke sind nicht unmittelbar aus der Empfindung hervorgegangen, sondern Kinder der Reflexion. „Es gibt so viele gottlose Menschen," sagt sie, „die nicht mehr an den Teufel glauben; denen wollen wir ihn an die Wand malen!" Ein solcher Teufel wird nun zwar Niemanden holen, aber wer statt seiner einen blossen Gegenstand der Versuchung, oder die Sünde in allegorischer Gestalt neben den Versuchten stellen wollte, wäre zugleich unverstanden und kalt. Dennoch ist hier allein, d. h. im Kampf oder in der Uebereinstimmung mit dem Genius des Jahrhunderts, der Weg aufgethan für die religiöse Kunst in ihrer freien Entwickelung. Wohl aber geht daneben ein anderer hin, und auf demselben auch hier und da ein Künstler, dem das, was er von Jugend auf in der Schule gelernt und gehört hat, von Adam und Eva, und den Wundern der Speisung und von dem Geheimniss der Wandlung oder der unbefleckten Empfängniss, so natürlich ist, wie die Geschichte seiner Aeltern, oder das Wunder vom Wachsthum einer grünen Pflanze aus einem scheinbar trocknen und todten Korn. Es ist nun gleichgültig, ob man den Standpunkt eines solchen Künstlers für richtig hält oder nicht, ihm Wirksamkeit zutraut oder nicht: er hat jedenfalls den Vorzug unmittelbarer Darstellungsgabe vor denen voraus, die ihre Gestalten nur mit dem Zauberspruch der Philosophie oder der Polemik ins Leben rufen. Ein solcher Künstler ist Joh. Schraudolph, eines Bauern Sohn aus dem Algäu, aufgewachsen in den Schranken einer strengkatholischen Bildung, die zu überschreiten er nie das Bedürfniss gefühlt, dabei ausgerüstet mit einem grossen Talent, mit welchem er aber nicht im Bereich der Nachahmung alter Formen stehen geblieben, sondern das er in Uebereinstimmung mit dem Styl der Neuen deutschen Kunst, allerdings in ihrer strengen Weise, ausgebildet hat.

Beauftragt noch von König Ludwig mit der Ausmalung des Speirer Domes ist er gegenwärtig unter den Auspicien des Königs Max, der das Werk auf seinen Etat übernommen, dabei, die letzte Hand daran zu legen. Es sind die Bilder des Mittelschiffes, deren Reihenfolge allein noch zu vervollständigen ist und für diese hat Schraudolph im Laufe des verflossnen Winters die Zeichnungen gemacht. Die Gegenstände sind theils aus dem Alten, theils aus dem Neuen Testament genommen und für Maria ist auch die Legende herbeigezogen. Dass bei der Vertreibung aus dem Paradiese die ersten Aeltern bereits in dicke Schafspelze gekleidet sind, könnte fast als eine Reflexionspoesie betrachtet werden, wenn nicht grade in solcher geistlichen Vorsorge gegen fleischliche Versuchung eine grosse Naivetät sich kund gäbe. Die Darstellung übrigens gehört nicht zu den glücklichen, wie auch einige andere, z. B. das Opfer Noahs, das Gesicht Mosis vor Gott im feurigen Busch, ausser der schönen Anordnung und Zeichnung nichts besonders Auffallendes haben. Entschieden aber tritt der Künstler in den Kreis eigenthümlicher theologischer Anschauungen ein, wo es darauf ankommt, das Alte und Neue Testament in unmittelbarer Verbindung zu zeigen, namentlich den Worten der Propheten eine sinnlich wahrnehmbare Auslegung zu geben. Zunächst ist es der 110. Psalm: „Der Herr sprach zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füsse lege," in welchem — auf die Autorität von Christus selbst — (nach Matthäus 22, 44) mit dem zweiten „Herr" der Messias, also Christus gemeint, und somit der Blick in eine mehr als tausendjährige Zukunft von David gethan ist. Die Dunkelheit in der Sprache des Psalmisten hat der Künstler mit Hülfe unsrer Theologen zerstreut und den heiligen, königlichen Sänger dargestellt, mit der Harfe an der Vorhalle seines Palastes knieend vor einer Vision,

in welcher ihm Christus in den Welken erscheint zur Rechten Gettes, umgeben ven den vier evangelischen Zeichen und zwei Engeln mit Sonne und Mond, das Scepter vem Vater empfangend. Eine Lilie am Wege erinnert effenbar an die jungfräuliche Mutter des Herrn.

Das zweite Bild dieser Art ist aus des Jesaias siebentem Capitel, welches die Theologie mit dem Evangelisten Matthäus, ungeachtet der von Jesaias selbst klar ausgesprochenen Beziehung auf den Streit zwischen Israel und Juda, auf die Geburt Christi gedeutet hat. Mit derselben Unbefangenheit tritt hier im Bilde Jesaias ver Achas, den König in Juda, und zeigt ihm in der Höhe am Himmel die Jungfrau Maria mit dem heiligen Kind im Arm, und Achas erwägt in seinem Herzen das Gewicht dieser Visien.

Der Legende gehört das Bild ven Mariä erstem Tempelgang an, ein Gegenstand ohne dogmatischen und ohne ethischen Werth, aber reizend durch die Gelegenheit zu anmuthiger Darstellung, wie ihn auch die Maler aller Zeiten, namentlich die Venetianer, häufig betrachtet haben. Das etwa zwölfjährige Mädchen tritt aus dem Kreis ihrer Aeltern und Verwandten, steigt die Tempelstufen hinan und wird oben von dem Hohenpriester freundlich empfangen, um in die (kirchliche) Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Gewissermassen auch die Vermählung Marias, wenigstens ihrer besondern Ausschmückung nach, muss zur Legende gerechnet werden, theilt mit dem verigen Bilde die reinpoetischen, gemüthlichen Interessen und bietet der Darstellung des Schönen fast noch mehr Spielraum.

Nun treten wir in die Erzählung des Lucas ein, von dem Besuch Marias bei Elisabeth. Schraudolph versetzt uns in eine einfach schöne Landschaft mit sanften Hügellinien und wenigen Wohngebäuden von so einfacher Bauart, wie man sie im römischen Gebirg antrifft. Maria ist angeritten gekommen; ihr treuer Joseph ist bei dem Esel zurückgeblieben, während sie die ältere Verwandte, Elisabeth, die ver das Haus gekommen, schon umarmt und Zacharias zu ihrer Bewillkommnung die Treppenstufen von der Hausthür herabsteigt. Die Schwangerschaft beider Frauen, auf die ältere Meister, vornehmlich deutsche, auf Kosten der Schönheit einen so grossen Nachdruck legen bei dieser Darstellung, hat Schraudolph durch die Anordnung der Gewänder dem Auge entrückt. Gemüthliche Heiterkeit, die den Grundton aller dieser Darstellungen aus dem Leben der Maria bilden, ist nun in reichstem Maasse über dem nächsten Bilde ausgegossen, in welchem der Künstler das Familienleben im Hause Josephs hat vorführen wollen. Maria spinnt; Joseph unterweist den etwa zehnjährigen Jesus im Zimmermannshandwerk, oder benutzt ihn vielmehr beim Durchsägen eines Balkens als Handlanger. Keine ernste oder gar trübe Zukunft scheint mit mysteriösen Vorzeichen in diese häusliche Scene, über welche nur Unschuld, Glück und Friede ihre Zauber ausbreiten.

Der Gegenstand des nächsten Bildes dürfte schwerlich schon einmal gemalt sein. Schraudolph hat Christum in seiner Wirksamkeit als Lehrer darstellen wollen und hat ihn darum zwischen solche, die sein Wort annehmen, seine Jünger, und solche, die ihm widersprechen, Pharisäer, gebracht; er hat aber zugleich, um das Bewusstsein des Lehrerberufs in seiner grössten Stärke zu zeigen, jenen Moment gewählt, wo ihm seine Mutter und Brüder gemeldet werden, dass sie ihn zu sprechen wünschten, er aber nicht darauf eingeht, sondern ausruft: „wer ist meine Mutter? wer sind meine Brüder? Nur wer den Willen Gottes thut!“ Und hiermit bricht er jede Unterbrechung seiner Lehrerthätigkeit ab.

Das letzte Bild dieser Folge steht nun freilich in einem scheinbaren Gegensatz damit, indem wir darin Christus nach der Auferstehung bei seiner Mutter sehen. Sie liegt vor Schrecken und Freude und Anbetung ver ihm auf den Knien, er aber erhebt beide Arme wie zu freudig schmerzlicher Umarmung.

Für die Verhalle hat Schraudolph eine Zeichnung gemacht mit Maria auf dem Throne, der zur Seite links Stephanus und Franciscus stehen, während er selbst mit seinem Schutzpatron, Johannes dem Täufer, rechts kniet.

Im Styl hat sich Schraudolph näher an Heinrich Hess, als an sonst einen der neueren Meister gehalten, mit dem Unterschiede, dass er ein feineres oder weitergreifendes Naturstudium zeigt, in den Gewändern aber manchmal eine zu grosse Abhängigkeit ven solchen Studien und ihren Zufälligkeiten. Besonders ansprechend ist der Vortrag oder die Art zu zeichnen; die Umrisse sind mit grosser Zartheit gezogen, so dass das feinste Gefühl für die Schwingung der Linie, die Bezeichnung der Form darin sich aussprechen kann; Licht und Schatten sind in grossen Massen gesondert gehalten, aber der Schattenton erreicht nirgend eine solche Tiefe, dass der Effekt der Rundung damit beabsichtigt sein könnte; noch weniger ist irgend ein Farbenunterschied dadurch angedeutet, so dass das Auge durchaus nicht auf Nebenbeziehungen der Ausführung gelenkt wird.

E. Förster.

Die Triumphpforte des Kaisers Maximilian von Albr. Dürer.

(Zwei Sendschreiben an Herrn Rud. Weigel in Leipzig.)

Copenhagen, den 8. Febr. 1853.

Vielleicht wird es Sie interessiren, auch von dem Copenhagener Kupferstich-Cabinet einen Beitrag, betreffend die Triumphpforte Maximilians von Albr. Dürer, zu empfangen.

Wir besitzen dieses Werk zweimal, ganz complet und in den schönsten Abdrücken. Beide sind, zufolge Bartsch und Heller, ebenso frühe Abdrücke, wie der als Unicum bezeichnete in Wien, indem alle angegebenen Absonderlichkeiten der ersten Edition hier angetroffen werden.

Diese Mittheilung würde Sie also nur in so fern interessiren können, als man darnach, so wie neulich in Ihrem Kunstblatte[1]) nach der Nachricht aus Stockholm, annehmen muss, dass das Exemplar des Grafen Fries nicht einzig sei.

Indessen stimmen unsere Exemplare nicht ganz und gar mit den Beschreibungen von Bartsch und Heller, indem sie solche Abweichungen hervortragen, die, bis zu näherer Aufklärung, annehmen lassen, dass sie noch früher abgedruckt sein müssen, als irgend eins der bis jetzt beschriebenen.

Es scheint nämlich, dass sie ver später stattgefundenen Correcturen abgezogen worden sind.

Ich will Sie nicht mit einer Beschreibung des schon Beschriebenen aufhalten; nur bemerke ich, dass alle Kennzeichen der ersten Edition hier zugegen sind. Der 24ste Stock ist hier in blanco; die Jahreszahl 1505 zweimal, an beiden Seiten unten; die drei Wappen sind da; die Jahreszahl 1559 bei Kaiser Rudolfs Stelle nicht hinzugekommen u. s. w.

Die Inschriften sind aber verschieden und zeigen, wie mich dünkt, dass hier einige Cerrecturen stattgefunden haben.

Dieser Umstand ist zu seiner Zeit dem Baron v. Rumohr entgangen und ist jetzt zufälliger Weise entdeckt worden.

Weil wir doch zwei Exemplare besassen, so entschloss ich mich, das eine auf Leinewand zusammenzufügen und auf einer Bretterwand im neuen Locale des Kupferstich-Cabinets anschaulicher zu machen. Ich nahm es also vor, die Blätter im Wasser abzuleimen und zu reinigen, und nun zeigte es sich,

1) D. Kunstblatt 1853. No. 2.

dass mehrere der Inschriften durch oben angeleimte Zettelchen corrigirt waren.

Es hiess im linken Portal auf dem angeleimten Zettel: „Die Porten des Lobs"; aber unten stand klar und rein im schönsten Drucke: „Die Porten der Eeren". Im Thorweg rechts, wo Bartsch und Heller „die Porten des Lobs" haben, hiess es hier, angeleimt auf dem Zettel: „Die Porten des Adels". Aber unter diesem Zettelchen zeigte sich: „Die Porten der Obristen Freuntschafft". Also zweimal corrigirt und am Ende der Adel ganz zur Seite geschoben, und lieber eine Wiederholung der Inschrift des Hauptportals vorgezogen.

Um dieses deutlicher auseinander zu setzen und unsere Exemplare zu bezeichnen, theile ich alle drei Portalinschriften mit, wie sie hier ursprünglich sind:

Im grossen Portale in der Mitte:

„Die Portenn der Eere Wnd Macht."

Im kleineren Portale, links:

„Die Porten der Eere."

Im kleineren Portale, rechts:

„Die Porten der Obristen Freuntschafft."

Ausserdem fanden sich auch einige auf dieselbe Weise gemachte Correcturen in der Stammtafel. Statt: „Beitzel der grossmuthig", steht hier: „Otto der tröstlich", statt: „Wernherns der guetig", heisst es hier: „Guntram der dapffer".

Auch muss ich bemerken, dass es hier: „Francia", „Sycambria", „Troja" heisst (von links gegen rechts) und nicht, wie beschrieben, umgekehrt.

Endlich noch, dass in diesen Exemplaren nicht zu entdecken ist, dass die Schnirkeln unter Stabius' Text, wie angegeben, auf zwei angeleimten Leisten zugefügt sind. Diese Schnirkeln stehen hier rein und ohne Spuren eines solchen Verfahrens mit dem Texte in Verbindung.

Copenhagen, den 23. April 1853.

Erst vorgestern habe ich das Vergnügen gehabt, Ihre Sendung von Glax's Abhandlung[1]) zu empfangen. Diese Abhandlung macht es mir noch unzweifelhafter, dass unsere zwei Exemplare der Ehrenpforte Maximilians einer noch früheren Edition als A. und B. (bei Glax) angehören müssen, also etwas bisher völlig Unbekanntes sind. Alle Spuren der Neuheit und Frische der Holzstöcke sind da, keine angeleimte Leisten (Abh. p. 12) sind hier bemerkbar, — „keine Spur des Risses" im Stocke Fol. 34 (Abh. p. 8).

Die ersten der geschichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte über der Porten des Lobs:

„Got hat sein gnad an ihm ertzaigt" (Abh. p. 13)

welche Verse in der A. und B. fehlen, sind jedoch hier, Bild und Vers zugleich (nur jugent, statt jugend). Alle unsere Verse stimmen sonst mit der Ausgabe A., nur die Platte $\frac{XII}{24}$ „Der letzte Krieg angefangen ward etc." (Abh. p. 20) fehlt ganz und gar hier bei uns; statt Vorstellung und Verse haben unsere Exemplare das Papier weiss und offen und nichts hineingedruckt. Unsere Exemplare müssen wohl demzufolge und hinsichtlich auch der früher von mir erwähnten Inschriften einigermaassen als früher abgezogene Aushängebogen oder etwas Aehnliches zu betrachten sein, worin man später mit den Correcturen hat nachhelfen wollen, um sie mit den cursirenden gleich zu machen, denn nirgendwo finde ich Andeutungen von einer Inschrift: „Porte der obristen Freuntschafft" etc.

Prof. **J. M. Thiele**,
Director der Königl. Kupferstichsammlung.

1) Ueber die vier Ausgaben der geschichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. von Albrecht Dürer. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVI. Jahrhunderts von H. Glax. Wien 1848. 4. (Rud. Weigel's Kunstcatalog. 21. Abth. No. 17,454.)

Kunstlitteratur.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und anderen artistischen Beilagen. 1. Lief. Stuttgart bei Ebner & Seubert. 1853. VIII u. 160 SS.

Mitten im Drange einer vielgestaltigen Thätigkeit beschenkt uns der nimmer rastende Fleiss des Verfassers der „Kunstgeschichte" und der „Geschichte der Malerei" hier mit einer Sammlung seiner kleineren, an verschiedenen Orten zerstreuten, kunstwissenschaftlichen Aufsätze. Wir verdanken diese Herausgabe, wie der Verf. selbst in der „an Jakob Burckhardt in Basel" gerichteten Vorrede sagt, dem Wunsche, „einmal auf das bisher Geleistete zurückzuschauen, Abrechnung zu halten mit der Vergangenheit". Zu diesem Ende boten sich ihm mancherlei kleinere Schriften, Abhandlungen, fliegende Blätter, Journalaufsätze; ausserdem aber enthielten die Reisetagebücher an bisher unverarbeitetem Material manchen Schatz. So wuchs die Menge des Darzubietenden der Art an, dass das Ganze in etwa 16—18 Lieferungen drei starke Bände ausfüllen wird. Erwägen wir die Vielseitigkeit des Kugler'schen Schaffens; bedenken wir die Rührigkeit, mit der er an fast allen auf dem Gebiete der Kunstforschung in den letzten zwei Decennien entbrannten Streiten thätigen Antheil genommen; vergegenwärtigen wir uns endlich die reiche und nachhaltige Förderung, die aus seinen Arbeiten für die Kunstwissenschaft hervorgegangen ist, indem sie theils brach liegende Felder angebaut, verworrene geebnet und den Ueberblick über das Ganze angebahnt, theils uns Jüngeren den Trieb zu denselben Studien geweckt und genährt haben: so lässt sich von vorn herein muthmassen, wie ergiebig und reichhaltig die vorliegende Sammlung sein wird. Indem der Verf. die chronologische Anordnung der Aufsätze nach der Zeitfolge ihrer Entstehung befolgt und einer systematischen Gruppirung, so weit es innerhalb dieser Grenzen thunlich schien, durch Zusammenstellen verwandter Gegenstände Raum giebt, bietet er uns ein Bild seines eigenen Entwickelungsganges, welches aber zugleich die Hauptbewegungen auf dem Gebiete der gleichzeitigen Kunstforschung mit durchscheinen lässt. „So bunt (heisst es in der Vorrede) die Wechselfolge der Gegenstände, so wechselnd traten mir die geistigen Strömungen der Jahre, die grossen Leiter dieser Strömungen entgegen, und noch wechselnder die Standpunkte des Schreibers selbst, indem dieser von dem Schülerverhältniss, von der dilettantistischen Theilnahme an den künstlerischen Dingen und ihren historischen Bedingnissen mehr und mehr — je nach innerem Vermögen und äusserer Gelegenheit — in das Wesen derselben einzudringen sich angelegen sein liess." Nur das auf die neuere Kunst Bezügliche ist von dem Uebrigen getrennt und in einen besonderen Band zusammengebracht worden.

Kugler's Kunstbetrachtung, fern vom Anstreben einer philosophischen Auffassung, beruht auf einem frischen, naiven Insich-aufnehmen sämmtlicher Aeusserungen des Kunstschaffens. So weit aber durch die Jahrhunderte, durch die verschiedenen Disciplinen, Stylgattungen und Schulen das Feld der bildenden Künste sich aufthut, so weit erstreckt sich auch mit stets gleicher Forscherlust und -Kraft sein Interesse an diesen Dingen. Ja, nicht bloss was durch das Auge dem Geiste sich bietet:

auch was durch das Ohr zur Seele dringt, wird ihm sofort Gegenstand geistiger Besitzergreifung; davon zeugen seine eignen Schöpfungen auf dem Gebiete lyrischer und dramatischer Poesie, davon seine erst kürzlich erschienenen „Liederhefte". Indess bleiben die bildenden Künste doch stets der Mittelpunkt seiner Thätigkeit, um den sich in den meisten Fällen auch seine anderen Arbeiten zu gruppiren pflegen. Ein rasches, sicheres Erfassen des Charakteristischen jeder Einzelerscheinung, ein ebenso klares, prägnantes Bezeichnen derselben durch die schriftliche Darstellung sind die wesentlichen Vorzüge seiner zahlreichen, fast alle Fächer und Zweige des künstlerischen Schaffens umfassenden Arbeiten.

Aber nicht bloss durch das Wort, auch durch die lebendige Sprache des Bildes weiss er die Anschauung der zu behandelnden Gegenstände zu vermitteln, da ihm zugleich die glückliche Gabe eignet, mit geübter Hand nachzubilden, was immer durch das Auge dem Geiste sich einprägt. Bisher war die reiche Sammlung solcher mit dem Zeichenstift geführter Studien in seinen Mappen und Skizzenbüchern vergraben, und mit Recht beklagte man das Fehlen illustrativer Beigaben bei seinen Hauptwerken. Als hervorragendes Verdienst der vorliegenden Sammlung muss es daher bezeichnet werden, dass diese erste Lieferung allein über hundert chalkotypirte Abbildungen enthält, deren Werth dadurch erhöht wird, dass Kugler selbst sie in Kupfer gravirt hat. „Ich suchte", sagt er in der Vorrede, „meine alten, lange nicht geübten Künste wieder vor und unternahm es, das halbe Tausend der Illustrationen mit eigner Hand zu radiren." Wenn dabei auch seine Nadelführung, wie er klagt, nicht die sichere einer geübten Künstlerhand war, so hat das doch dem Ausdruck der Zeichnungen keinerlei Abbruch gethan, denn Niemand wird so thöricht sein, mit der Lupe zu untersuchen, ob nicht vielleicht eine Linie aus mehreren kleineren zusammengefügt ist, und danach den Werth der Abbildungen zu bemessen; vielmehr wird Jeder von der Kraft, dem markigen Schwunge in den meisten dieser Darstellungen überrascht sein und damit eine Feinheit und Bestimmtheit im Wiedergeben der charakteristischen Stylbedingungen gepaart finden, die nur da erzielt werden kann, wo der gewandten Hand des Zeichners das geübte Auge des Kunstforschers sich vermählt. Bezweckte die Sammlung selbst nichts Andres als einen Wiederabdruck älterer Gelegenheitsschriften, so empfinge sie durch diese Illustration allein einen bedeutend erhöhten Werth. Wir freuen uns über die Tüchtigkeit, mit der sich die Chalkotypie für solche Darstellungen bewährt, wenngleich wir der Ansicht sind, dass ihre Leistungen schwerlich den Rang selbständiger Kunstschöpfungen, wie die des Holzschnittes, erreichen werden.

Im Vorworte schon beginnt Kugler mit einer interessanten Notiz seine Mittheilungen. Dieselbe betrifft eine kleine im Besitz eines Freundes des Verf., Bernhard v. Lepel, des Dichters der „Lieder aus Rom", befindliche Terrakottafigur des „Moses" von Michelangelo, die K. für eine Originalskizze des Meisters hält. Er findet darin „wohl die Macht einer michelangelesken Arbeit, die Majestät seines Moses, aber Alles in der Empfindung schlichter, gehaltener" und fasst sein Urtheil so zusammen: „Diese Figur ist wie der zuerst aufgehende, vielleicht noch nicht zum völlig entschiedenen Bewusstsein durchgedrungene, aber um so liebevoller erfasste Gedanke des Moses, — jene Statue (zu Rom) wie das Nachher des Gedankens, wo vielleicht schon die Absicht der Wirkung, schon ein Grad von Willkür in der Ausgestaltung sich geltend macht."

Die vorliegende Lieferung zeigt nun bereits, ein wie reichhaltiges Repertoir kunstgeschichtlichen Materials die Sammlung bieten wird. Mehr als die Hälfte des ersten Heftes umfasst unter der Gesammt-Ueberschrift „Bilderhandschriften des Mittelalters" eine Reihe von Mittheilungen über Miniaturen der Bibliotheken zu Berlin, Heidelberg, Cassel, Carlsruhe, Stuttgart, München, Bamberg, Dresden, S. Gallen, vom IX. Jahrhundert ab das ganze Mittelalter umfassend, so dass diese Auswahl einen von zahlreichen Abbildungen begleiteten Abriss der Geschichte deutscher Miniaturmalerei darstellt. Dazu kommt die mit Ausnahme der allgemeinen kunstgeschichtlichen Einleitung wiederabgedruckte Abhandlung über „Werinher von Tegernsee und die Bilder seines Gedichtes vom Leben der Maria", so wie die Gelegenheitsschrift über die Bilderhandschrift der Eneidt in der Königl. Bibliothek zu Berlin. Als interessante Zugabe ist hier ein lithographirtes Facsimile einer in roth und schwarzer Farbe ausgeführten merkwürdigen Darstellung einer Kirche zu erwähnen, die in einem Passionale des XII. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Stuttgart sich findet.

Die andere Hälfte enthält unter der Ueberschrift „Deutsche Kirchen und ihre Denkmäler" verschiedene Reisenotizen und Aufsätze kleineren Umfanges, die ebenfalls von einer Anzahl Illustrationen begleitet sind. Darunter Nachrichten über die Kirchen zu Wimpfen sammt Abbildungen von den Chorstühlen daselbst; sodann „Studien in Berlin und der Umgegend", betreffend die Kirche zu Tempelhof, die Klosterkirche zu Berlin (mit mancherlei Details, Ornamenten, u. dgl.), der Kirchen zu Bernau, Lindenberg u. s. w. Der darauf folgende Aufsatz über Magdeburg und Halberstadt ist besonders wegen seiner zahlreichen Illustrationen werthvoll, die nicht allein Ornament, Kapitäle und anderes Architektonische, sondern auch (aus Halberstadt) die Abbildungen einer Teppichfigur, eines Kopfes aus einem Gemälde im Kapitelsaale des Domes, eines der Reliefs aus der Liebfrauenkirche, zweier Köpfe aus dem Dombilde von Raphon enthalten. Es schliessen sich daran Reisenotizen über Goslar (sammt Abbildung des reich geschmückten Kapitäls von der Vorhalle des Doms und einer jener tragenden Figuren vom sogenannten Krodo-Altar, der wohl ohne Zweifel ein Werk des XI. Jahrhunderts ist), ferner über Friedberg in der Wetterau mit seiner an die Elisabethkirche zu Marburg anklingenden Kirche, *Niederweissel* mit einer interessanten romanischen Kirche, Pforzheim, dessen Kirche eine seltsame Behandlung des Uebergangsstyles zeigt.

Den Schluss dieser Abtheilung machen reiche Notizen über Augsburg (mit Abbildungen zweier Figuren der altromanischen bronzenen Thürflügel des Domes) und den Bamberger Dom, dessen Skulpturen eine besondre Sorgfalt gewidmet ist. Die Abbildungen mehrerer Statuen vom Georgenchor und vom Portale, so wie des Pferdekopfes von jener merkwürdigen Reiterstatue des heiligen Stephan bekunden gleich den vorher erwähnten Darstellungen dieser Art eine Sicherheit und Feinheit im Erfassen und Wiedergeben der Eigenheiten des Styls, wie sie uns in derartigen Veranschaulichungen selten geboten wird. Wo die damaligen Ansichten des Verfassers mit dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Forschung nicht mehr übereinstimmen, da stellt überall eine kurze Note das Verständniss vollkommen her, so dass auch selbst dem Laien der Blick, der durch die Menge und Mannichfaltigkeit der Illustrationen sich für die charakteristischen Unterschiede sämmtlicher Epochen mittelalterlicher Kunstübung zu schärfen Gelegenheit findet, keineswegs verwirrt wird. So wird diese Sammlung also dem Forscher und Kenner eben so viel schätzenswerthes Material, wie dem lernbegierigen Anfänger Stoff zu fördernder Anregung bieten. **W. Lübke.**

Zeitung.

⊕ Berlin. Der Bildhauer Wolff (Thierwolf) arbeitet nebenständlich kleine Thiergruppen in Wachs, welche, höchst vollendet in

ihrer Art, lebhafte Bewunderung fordern. Er bestreut diese Wachsmodelle dann wohl mit Bronzepulver, so dass sie einigermaassen schon die Wirkung des Gusses, wofür sie natürlich bestimmt sind, veranschaulichen. Da liegt ein getödteter Eber, und um ihn herum befindet sich der ganze lebende Hundeapparat, der namentlich früher, da Gefahr und Vergnügen bei der Saujagd noch grösser waren, für nothwendig erachtet wurde. Die eigentliche Saurüde und eine prächtige Dogge, welche sich heiss und müde gekämpft haben, liegen in phlegmatischer, stolzer Ruhe und unbewusst malerischer Gruppirung da. Der schöne Doggenkopf hält die Augen geschlossen und blinzelt nur leise mit dem einen, nach Art dieser Thiere. Der dritte im Bunde, aber, der s. g. kleine Saufinder, der nur gekläfft und Lärm geschlagen hat, ist auch jetzt noch alert. In unruhiger Bewegung, munter umherschauend, trippelt er auf dem mächtigen Rippengebälk des getödteten Feindes herum und scheint am meisten mit dessen Erlegung zu prahlen, da er am wenigsten dabei gethan hat. Eine andere Gruppe, ein Gegenstück etwa zur vorigen, wird durch einen eben gestürzten Hirsch und die ihn heiss und athemlos umschnüffelnden Jagdhunde gebildet. Hier, wie bei der zuerstерwähnten Arbeit, ist das grösste und sorgfältigste Naturstudium bemerkbar, welches sich nicht bloss in den Formen, den charakteristischen Lagen der todten, schlaffen Glieder und in den Stellungen, dem Gebahren der lebenden Thiere kundgiebt, sondern bis in's Einzelne hinein, bis auf die verschiedenen Haarlagen der Felle u. s. w. zur Erscheinung kommt. — Die Wände von Wolff's Werkstatt sind mit Abgüssen von Köpfen und Körperpartien der Thiere des Waldes und Feldes bedeckt, Noten gewissermassen zu dem Text, den er sich draussen sammelt. Schon ein Landschaftsbruchstück, wie es die Plastik aufzunehmen vermag, interessirt ihn, er modellirt es, und bevölkert es ganz von selber mit den Thieren, die es in dieser oder jener Weise zum flüchtigen Aufenthalt wählen würden. So kommt es auch, dass seine Arbeiten so voll von Naturwahrheit sind, welche uns nicht schlagender entgegentritt, als wenn man seine Sachen mit den französischen der Art vergleicht, denen oft ein geistreiches Motiv und eine gewisse flotte Auffassung nicht abzusprechen ist, die aber, was das Leben anbetrifft, häufig dafür viel Unmotivirtes und Kadavereuses haben. Es muss für den Jagdfreund eine wahre Delice sein, die Wolff'schen Gruppen zu beobachten, die in ihrer geschickten Zusammenstellung von allen Seiten einen interessanten und abgerundeten Anblick darbieten. — Noch erwähnen wir ein grösseres Medaillon, welches in starkem Hautrelief eine Reiherbaize darstellt. Frei in der Luft der majestätische Reiher, dem so eben der Edelfalk seinen Schnabel in das schlanke Genick geschlagen hat. Wie hübsch müsste sich diese Gruppe, rund gebildet und mitten an der Decke eines Jagdsaales herunterschwebend ausnehmen!

O. v. S. **München.** In der Bilderfluth des Kunstvereins ist vorige Woche plötzliche Ebbe eingetreten, die indess hoffentlich nicht lange anhalten wird. Ein sehr gelungenes und besonders in der Modellirung ausgezeichnetes Portrait einer Dame brachte Friedr. Kaulbach. Die Genremalerei ist vertreten durch eine „Gemüsehändlerin" von Elisene Girl, eine Arbeit, die zu den besseren dieses Faches gerechnet werden darf, und zwei kleine Bildchen von Palizzi in Neapel, das eine ein italienisches Mädchen, das andere einen Ziegenhirten-Buben darstellend, beide vollständig aus dem gemeinen Leben gegriffen, aber mit übertriebener Farbengluth behandelt. Eine Landschaft Morgenstern's, das Pollinger Moos, ist mit grosser Sorgfalt bis in alle Einzelnheiten ausgeführt, während Krause's „Römische Campagna" durch scheinbar flüchtig hingeworfene Massen eine günstige Wirkung hervorbringt.

Im Fache der Plastik zieht uns das Portrait eines hiesigen Sängers, in Medaillonform von A. Grimminger gefertigt, durch Aehnlichkeit und geschickte Behandlung an. Grimminger hat kürzlich als Tenorist mit genügendem Erfolge an unserer Bühne debütirt und zeigt also, dass er verschiedene Gebiete der Kunst mit gleichem Erfolge angebaut.

Von der heute geöffneten Ausstellung für diese Woche treten als bedeutend mehrere Landschaften hervor, zunächst eine Ansicht Jerusalems von Loeffler, in grossem Maassstabe und mit bekannter Meisterhand ausgeführt. — Dallwig öffnet dem Blicke eine romantische Partie im Innern des Gebirges, dunkles Gehölz, Waldbach und Mühle, im Hintergrund entfernte blaue Bergspitzen; aus dem sorgfältig gemalten Bilde weht uns die frischeste Natur an. — Weiss bringt abermals ein Seestück von grosser Vollendung. — Im Genrefache zeichnet sich Eberle durch seine Heerden und Scenen aus dem Almleben aus; früher behandelte dieser Meister mit besonderer Vorliebe Schafheerden, in deren Darstellung er kaum übertroffen sein möchte, gegenwärtig erblikken wir indessen auch Rinder und Ziegen mit gleicher Vollendung zur Ausführung gebracht.

Noch nicht öffentlich ausgestellt, aber soeben vollendet, ist die Zeichnung des Prof. v. Schwind für einen Schild von getriebener Arbeit, der dem Grafen O'Donnel von der östreichischen Armee zum Geschenke gemacht werden soll, und wird die geschmackvolle Composition allgemein gerühmt.

Graefle, der in seinem geräumigen Atelier eine Privat-Malschule errichtet hat, gewinnt täglich neuen Zuwachs an Zöglingen, so dass sich bald eine Erweiterung der Lokalität nöthig machen wird. In den nächsten Tagen beginnt der neu hierherberufene Professor Carrière an der Universität seine Vorlesungen über „Kunstgeschichte" mit besonderer Berücksichtigung der Münchener Kunstschätze und darf bei dem bisherigen fühlbaren Mangel an Vorträgen in diesem Fache auf zahlreiche Zuhörer aus den verschiedensten Kreisen rechnen.

† **Wien.** Vor Kurzem starb hier der erste Custos der Gemäldegalerie des Belvedere, Ludw. Ferd. Schnorr v. Karolsfeld, der Bruder des Directors der Dresdner Gemäldegalerie Julius Schnorr v. K. Ludwig Schnorr wurde am 11. Oct. 1789 zu Leipzig geboren und erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater Veit Hans, einem Schüler von Oeser, ging dann aber schon im Jahre 1804 nach Wien, wo er, durch die Gönnerschaft des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen unterstützt, die Akademie besuchte und nicht ohne Glück gegen den damals an dieser Anstalt herrschenden Schlendrian ankämpfte. Eben so debütirte Sch. schon früh mit Compositionen in Sepia, Tusch etc. und malte Scenen aus der Geschichte und Legende in Oel. Seinen Ruf aber gründete die Beschwörungsscene aus Göthe's Faust, seit 1821 in der Galerie des Belvedere, wo sich auch seit 1833 ein Gegenstück dazu, die Kerkerscene, befindet. Die Skizze von dem zuerstgenannten Bilde besitzt Fürst Metternich, eine Wiederholung in kleinerem Maassstabe der Graf Hugo v. Salm in Raitz. — Die Ausstellung von 1820 brachte von Schnorr zwei romantische Bilder: „Genofeva und Golo" nach der Dichtung des eben verstorbenen Ludwig Tieck und „des ritterlichen Jägers Liebeslauschen". Göthe's Erlkönig, die Zauberin Loreley nach der Ballade Brentano's, die Mädchen am Brunnen, „wo die Kinder herauskommen sollen" (gestochen v. Rahl) und eine Menge von Gemälden aus der heiligen Geschichte sind die nächsten mit Meisterschaft ausgeführten Arbeiten Schnorrs. Zu den späteren dagegen gehören eine Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes in einer Landschaft (1828), die Vereinigung der Tyroler Landleute durch Hofer, im Ferdinandeum zu Innsbruck (1830), das durch die Lithographie bekannt gewordene Portrait des Herzogs von Reichstadt. (1832) endlich eins der grössten Bilder in Wien: die Speisung der 4000 durch Christus im Refectorium des Mechitaristen-Klosters. Auch den Brandhof, jenen bekannten reizenden Landsitz des Erzherzogs Johann, hat Sch. künstlerisch ausgeschmückt.

: **Antwerpen.** Bei der jährlichen Concurrenz der Akademie, welche den langen Ferien vorangeht und an welcher sich jedesmal alle Kunstzweige und sämmtliche Schüler betheiligen müssen, haben diesmal die Deutschen, sowohl im Zeichnen, als auch im Malen, den Sieg davongetragen. Für das Malen war ein Halbact (in mindestens natürlicher Grösse) zur Aufgabe gestellt und wurde derselbe von 65 Schülern, darunter 25 deutsche, gemalt. Lauschke aus Pirna und Winter aus Neisse haben die ersten Preise erhalten. Derselbe besteht in einem Atelier im Akademiegebäude auf drei Jahre und dem Rechte, sich an der italienischen Concurrenz zu betheiligen, worauf die diesmaligen Sieger jedoch verzichteten, weil sie im Begriff sind, Antwerpen zu verlassen; indess ward ihnen die, bei der Zuerkennung übliche, officielle Umarmung vom Gouverneur zu Theil. Noch immer schweben wir in Ungewissheit, ob wir unseren Director Wappers verlieren werden oder nicht. Er hält sich seit mehreren Monaten in

Paris auf, und dort erscheinende Blätter (Emancipation) hatten schon die Nachricht von seiner Anstellung allda gebracht, aber jetzt steht fest, dass er nach 2—3 Monaten zurückkehren und seinen Wohnsitz in Brüssel nehmen wird, da er vom Könige mit Anfertigung der Bildnisse des Duc de Brabant und Comte de Flandre beauftragt ist. Augenblicklich spricht man hier von einer beabsichtigten Verlegung der Hauptakademie nach Brüssel, welches Projekt jedoch den Antwerpnern gar nicht gefallen will; denn obgleich beide Städte so dicht bei einander liegen und obgleich in beiden so viel Ausgezeichnetes geleistet wird, so trennen sich doch die Künstlerschaften durch ein beiderseitiges, unangenehmes Vorurtheil. Hier nennt man die Brüssler „Nachahmer der Franzosen" und dort sagt man den Antwerpnern nach, „dass sie sich im Dünkel für die alleinigen legitimen Nachkommen Rubens und van Dyks halten". Wo Menschen sind, ist Eifersucht, und bei den Künstlern leider ganz besonders.

Kunstvereine.

Das 25jährige Jubiläum des Kunstvereins zu **Halberstadt**.

Von den Kunstvereinen, wie sie heute im Osten, Westen und Norden von Deutschland so zahlreich und erfreulich blühen, war der zu Halberstadt der erste, der (im J. 1828) in's Leben gerufen wurde und den Anstoss zur Gründung aller übrigen gab. Wie eine Anzahl dieser Letzteren mit dem Halberstädter Verein zu einem Ausstellungs-Cyklus enger verbunden ist, so war es natürlich, dass dieselben sich besonders bei dem Feste betheiligten. Zugleich war auch die diesjährige Versammlung der Kunstvereins-Geschäftsleiter für dieses Jahr um diese Zeit nach Halberstadt verlegt und so hatte denn das schöne Fest von Seiten der vereinigten Kunstvereine eine recht vollständige Vertretung. Was demselben noch mehr Reiz verlieh, war der Umstand, dass der Ausdruck der Festfreude sich an eine bestimmte Persönlichkeit richten konnte, welche diese 25 Jahre hindurch das Entstehen und das Bestehen des Vereins, seine Blüthe und Förderung in leitender und aufopfernder Thätigkeit mit durchgemacht und grösstentheils bewirkt hat. Die Verdienste des Dr. Lucanus in dieser Hinsicht sind zu allgemein anerkannt bei Allen, die den Kunstvereinen nur irgend näher stehen, als dass es hier einer besonderen Aufzählung derselben bedürfte.

Schon am Vorabende des Festes wurden die anlangenden Gäste von dem unermüdlichen Manne, — den seine näheren Freunde wohl wegen seiner wohlthätigen und nützlichen Pertinazität in Kunstsachen, wodurch er so anregend zu wirken weiss, scherz- aber zugleich anerkennenderweise den Kunsttyrannen von Halberstadt zu nennen pflegen, — von der Eisenbahn in die Ausstellung geführt und später in den heiteren Räumen seines Hauses durch ein Abendessen bewillkommt, welchem die Durchschau eines Theiles seiner vortrefflichen Sammlung von Handzeichnungen vorangging.

Am anderen Morgen begann der Congress seine Geschäfte, die er gegen 1 Uhr unterbrach, um dem Feste beizuwohnen. Zu diesem war ein grosser Saal im Hôtel de Prusse durch eine geschmackvolle Decoration ausgeschmückt. Vor dem Stadtwappen von Halberstadt prangten auf Postamenten die Büsten Sr. Majestät des Königs und Sr. K. H. des Prinzen von Preussen mit Lorbeer umkränzt und umgeben von farbigen Fahnen und dem dunklen Grün der Orangen und Cedern.

Als auswärtige Gäste waren erschienen: der Oberpräsident von Witzleben, als Vertreter der Provinz, der Landrath von Gustedt, als Vertreter des Kreises, der Chefpräsident Märker, als Vertreter der K. Behörden, dann als Abgeordnete der Kunstvereine: die Herren Hofbaumeister Vogell (Hannover), Ober-Finanz-Assessor von Schmerfeld (Cassel), Dr. Schiller (Braunschweig), Dr. Weber (Halle), Stadtrath Lampe (Leipzig), Schulrath Loof (Gotha), Director Schubart (Magdeburg); ferner als Vertreter des Düsseldorfer „Malkastens" die Herren Karl Hübner und Philipp Lindo, ausserdem der Reg.-Rath Baron von Spiegel, Oberbaurath Hausmann aus Hannover, Hofbuchhändler Ramdohr und Professor Knolle aus Braunschweig und Dr. Eggers aus Berlin. Diese Gäste brachten die Anzahl der zur Festtafel versammelten Halberstädter Kunstvereinsmitglieder bis auf 52.

Den ersten Toast brachte der Oberpräsident von Witzleben Sr. Majestät dem Könige, als dem erhabensten Beschützer der Künste aus. Dann folgte Dr. Lucanus mit folgendem Vortrage, den wir des interessanten Ueberblicks wegen, den er über die Wirksamkeit der Kunstvereine gewährt, ausführlich mittheilen.

„Es sind nun 25 Jahre verflossen, seit durch die Kunstausstellung im Frühjahr 1828 hier zuerst versucht wurde: den Residenzen, insbesondere den Städten, in welchen Kunst-Akademieen ihren Sitz haben, das Vorrecht, ja das Alleinrecht öffentlicher Kunstausstellungen streitig zu machen. Denn da es überhaupt nur eine Kunst giebt, sie mag sich in Worten, in Tönen, durch Farben oder Formen darlegen, so muss man auch zugestehen, dass die bildenden Künste denselben Anspruch auf Popularität haben, als sich deren Musik und Dichtkunst erfreuen, und dass jede Kunst ein Gemeingut aller Gebildeten sein kann.

Der Gedanke, den bildenden Künsten mehr und allgemeineren Eingang zu verschaffen, reifte zur Zeit der Vorbereitungen für das grosse Musikfest 1828 zur That, eben durch unsere erste Kunstausstellung und die durch dieselbe ins Leben gerufene, uneigennützige Vermittelung zwischen den Künstlern, resp. deren Werken und dem Publikum. Diese Vermittelung stellte es sich zur Aufgabe, nicht nur hier, sondern überhaupt in den mittleren und Provinzialstädten dem Publikum öfter Gelegenheit zum Schauen vieler und möglichst guter Kunstwerke zu bieten, dadurch auf das Vertrautwerden mit der Kunst, auf Ausbildung des Kunstgeschmacks, ja selbst dahin zu wirken, dass Besitz von Kunstwerken nicht blos Sache des Luxus sei, sondern wahres, inneres und allgemeines Bedürfniss werde.

Es gab zwar schon seit langer Zeit eine gewisse Vermittelung zwischen den Künstlern und dem Publikum, nämlich die durch Kunsthändler. Die neue Vermittelung übernahm die Aufgabe, ohne irgend eigenen Vortheil, beiden Theilen gleich unpartheiisch, ja selbst beim Kaufgeschäft mit sachverständigem Urtheil und Rath zu dienen.

Die Kunstausstellungen waren gewiss die nächsten und sichersten Mittel diese Aufgaben zu lösen. Um aber öfter und regelmässig wiederkehrende Ausstellungen veranstalten zu können, bedurfte es nicht nur einer Gewähr für die Unkosten des Transports, der Aufstellung, der Beaufsichtigung, Verpackung u. s. w., sondern auch für Absatz von Kunstwerken. Denn selbst die günstigste öffentliche Anerkennung reicht für den Künstler nicht aus, denn er ist nicht nur Künstler, sondern auch Mensch, Familienvater, auf dem Erlös aus den Kunstwerken ist sehr oft die Existenz der Familie basirt.

Die Kunst ist, wo nicht auf Reichthum, doch wohl auf Solche hingewiesen, denen reichlichere Mittel zu Gebote stehen als das Bedürfniss für ihre Verhältnisse fordert. Daneben lehrt aber die Erfahrung, dass selbst die Mehrzahl der bemittelten Gebildeten nicht so viel Interesse für die Kunst hat, um mit Opfern — wären sie für deren Verhältnisse auch gering — Kunstwerke zu erwerben. Es trat daher die Nothwendigkeit ein, sich an die Mehrzahl der weniger reichen Gebildeten zu wenden, um durch kleine Beiträge Vieler dennoch ausreichende Summen zum Ankauf von Kunstwerken auf den Ausstellungen zu gewinnen; die in unserem Jahrhunderte vorherrschende Neigung für Associationen äusserte eine entschieden günstige Mitwirkung, und so traten die Kunstvereine ohne grosse Schwierigkeit ins Leben!

Um aber Viele dauernd zu fesseln und die Theilnahme steigernd zu vermehren, musste auch die materielle Seite wohl beachtet und für das Empfangen gleichfalls gesorgt werden. Man musste Hoffnung auf Gewinn, Ansprüche auf Vereinsblätter und andere Vortheile verheissen. Durch glückliche Wahl von Gemälden zur Verloosung und von Kupferstichen zur Vertheilung an alle Mitglieder sind den Vereinen durch zunehmende Theilnahme oft grosse Vortheile erwachsen. War es nun deswegen insbesondere für die kleineren Vereine nicht möglich, vorzugsweise den höheren Gesichtspunkt der Kunstbeförderung festzuhalten, so ist es doch vielen Vereinen gelungen, wenigstens einen bestimmten Theil der jährlichen Einnahmen zum Ankauf von Kunstwerken für eine öffentliche Kunstsammlung, für öffentliche Kunstdenkmäler, ja auch wohl zur Wiederherstellung und zum Erhalten alter Kunstwerke verwenden zu können.

Unsere erste Ausstellung 1828 enthielt 97 Gemälde und unter diesen schon sehr werthvolle Repräsentanten der neuesten Kunst von Th. Hildebrandt, D. Quaglio, Buchhorn, Schoppe, Schöner,

Sieg, Kehren, v. Kügelgen, Strack, Dahl, Crola, Oehme, Friedrich, v. Leypold, A. Richter, Pachmann, Jentzsch, Törmer, Wahuschaff, und wir müssen rühmend anerkennen, dass die Dresdener Künstler die ersten waren, welche diese Ausstellung auf das bereitwilligste beschickten. Sechs Gemälde davon wurden für 250 Thlr. gekauft, die von Hildebrandt, Quaglio, Dahl etc. waren bereits auf Bestellung erworben. Durch die Garantie für den Ausfall der Ausstellungskasse, welche zu übernehmen der Hr. Domherr Freiherr von Spiegel sich Ende 1829 bereit erklärte, wurde das Veranstalten der Ausstellung von 1830 ungemein erleichtert und auch Vieles eingeschickt, weil der Name des Chefs einer so alten, angesehenen und als so reich bekannten Familie wirklich ungewöhnliche Hoffnung auf Verkauf verhiess. Die Zahl der Bilder auf der Ausstellung 1830 betrug 175, — 1832: 290, — 1834: 280 (1835 nur 24), — war aber 1836 bereits auf 530, — 1838 bis auf 670 gestiegen. Von 1840 sind über 600, — 1842: 650 im Katalog verzeichnet, — 1844 nur gegen 500, — 1846 gegen 450, — 1849 über 400, — 1851 gleichfalls über 400, — 1852 gegen 500, — 1853 wiederum einige über 500. Die Ausstellung von 1836 war durch die grossen Gemälde von Hildebrandt, Söhne Eduards, Sohn, Urtheil des Paris, Hasenpflug, Dom zu Cöln, etc., die der Hr. Domherr v. Spiegel auf Bestellung erworben, überhaupt die glänzendste; diese drei Gemälde waren auch die Hauptzierden der grossen Kunstausstellung zu Berlin 1836.

1830 und 1832 war der Preis für jede Actie nur auf 15 Sgr. gestellt und jedes Mitglied nur für das betreffende Jahr verpflichtet. Se. Excellenz der K. G. Staatsminister v. Altenstein schenkte unseren Unternehmungen schon im Jahre 1830 die vollste Aufmerksamkeit und Gunst und versicherte uns unter dem 26. April 1830: dass der Herr Minister es für nothwendig gehalten, Se. Maj. dem Könige Friedrich Wilhelm III. von unseren Kunstbestrebungen sofort Mittheilung zu machen, und dass der Plan von Sr. Majestät mit Allerhöchstem Wohlwollen aufgenommen sei. — Nachdem Se. K. Hoheit der Prinz von Preussen das Protectorat des Vereins unter dem 26. April 1834 anzunehmen geruht hatte, wurde das Statut umgearbeitet und von 1833 an die Actienbeiträge auf $2\frac{1}{2}$ Thlr. jährlich festgestellt.

Gewiss haben wir auch Alle Veranlassung, auf das Entstehen und die historische Entwickelung aller Kunstvereine in Deutschland einen Blick zu werfen.

Wenn auch der Verein für Künstler und Kunstfreunde zu Nürnberg schon 1792, der der patriotischen Kunstfreunde zu Prag schon 1796 gestiftet ist, und ein ähnlicher Verein in Mainz schon 1823 ins Leben trat, so beschäftigten diese vorzugsweise das Interesse für ältere Kunst, sie haben sich in späterer Zeit erst nach der neuen Praxis neu constituirt. Diese neue Praxis beginnt überhaupt erst mit der Zeit als Kunst und Wissenschaft den neuen Aufschwung nahm, eine neue Richtung gewann, also vom Jahre 1822—1824 an. Der zu München im Jahre 1824 gestiftete Kunstverein ist der erste, der ausschliesslich der neuen Kunst seine Thätigkeit widmete. Für die grossartigsten Unternehmungen des Königs Ludwig wurden nur die wenigen Künstler beschäftigt, die vorzugsweise Beruf für das Monumentale hatten. Höchst dringend war daher das Bedürfniss, der Staffeleimalerei zu Hülfe zu kommen, und nur im Interesse der Münchener Künstler wurde der Verein von den Hofmalern D. Quaglio, Peter Hess, Stieler und von Gärtner gestiftet. Um die insbesondere den Künstlern zu kostspielige Vermittelung von Kunsthändlern zu umgehen und einheimischen wie durchreisenden Kunstfreunden das Sehen und Kaufen zu erleichtern, wurde sofort eine permanente Kunstausstellung eingerichtet. Dieser Verein hat dieses reine lokale Interesse unverändert festgehalten, nimmt und kauft nur Kunstwerke von seinen Mitgliedern, deren jedes jährlich 12 Fl. Beitrag zahlt, an der Verloosung Theil hat und ein Vereinsblatt empfängt. Der Verein der Kunstfreunde im preuss. Staate wurde 1825 von dem Minister W. v. Humbodt, den Professoren Jüngken, Rauch, Tieck, Wach, dem Oberbaurath Schinkel und dem Banquier Friebel gestiftet, hatte bei 5 Thlr. Beitrag im ersten Jahre schon über 4223 Thlr. zu verfügen, im Jahre 1838 sogar über 18,000 Thlr. Dieser grosse Fond ist bis vor ungefähr 12 Jahren nur zum Ankauf von Kunstwerken zu den Verloosungen und zur Beschaffung von Vereinsblättern verwendet und erst seit 10 Jahren hält der Verein eine permanente Kunstausstellung. Niemals hat dieser grosse vaterländische Verein anderen Vereinen für deren Ausstellungen Kunstwerke mitgetheilt, und da derselbe niemals allgemein öffentliche Ausstellungen veranstaltet, so ist auch niemals die Vermittelung zwischen den Künstlern und dem Publikum in das Bereich seiner Wirksamkeit gezogen, auf welche die anderen Vereine eben so hohen Werth legen.

Der Kunstverein für das Königreich Sachsen ist 1828, der für die Kaiserl. Oesterreichischen Staaten 1831 ins Leben getreten. Der Kunstverein für Sachsen hält auch nur permanente Kunstausstellungen und es mögen wohl verschiedene Umstände, insbesondere der Wunsch, Collisionen mit Ausstellungen der Akademien zu vermeiden, Ursach sein, dass er das Veranstalten grösserer und allgemeinerer Kunstausstellungen nicht in die Praxis seiner Kunstbestrebungen aufnehmen konnte.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen in Düsseldorf wurde 1829 gestiftet, und wenn derselbe auch vorzugsweise im Interesse der Düsseldorfer Künstler gegründet ist, so hat er doch stets die edelsten und grossartigsten Zwecke im Auge. Für die Beförderung der Kunst, für die Oeffentlichkeit, für die Belebung des Kunstsinnes und des Geschmackes hat er weit mehr gethan, als irgend ein anderer Verein. Nach allen Richtungen und vorzugsweise fördernd hat dieser Verein dadurch gewirkt, dass er die grossen und herrlichen Meisterwerke, welche durch seinen Impuls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind, den Ausstellungen der Vereine des östlichen wie des westlichen Cyklus stets auf das Bereitwilligste mitgetheilt. Der Kunstverein zu Dresden hat sich auch durch vielfache Mittheilung vielfach verdient gemacht. Bei den übrigen Kunstvereinen beruht die Mittheilung der Haupterwerbungen auf Gegenseitigkeit.

Die Kunstvereine zu Frankfurt, Hamburg, Altona bestehen seit 1830. Durch Mitwirkung von Halberstadt aus bildeten sich 1832 die Kunstvereine zu Königsberg, Hannover, Braunschweig und Stettin; der Kunstverein zu Potsdam trat 1834 ins Leben, durch unsere Mitwirkung auch die zu Magdeburg, Cassel und Halle. Aus der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, die seit 1796 bestand, bildete sich 1835 der Kunstverein für Böhmen, und aus der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, der Kunstverein zu Breslau, die zu Posen und Münster traten gleichfalls 1835 ins Leben und 1836 die zu Mannheim und Strassburg; die Vereine zu Carlsruhe, Darmstadt und Mainz constituirten sich gleichfalls 1836 nach der neuen Praxis, und zu gleicher Zeit wurden die Kunstvereine für Württemberg und Stuttgart und der zu Augsburg gegründet 1837 folgten der Verein zu Leipzig und der Albrecht Dürer-Verein zu Nürnberg; 1838 traten die zu Cöln und Lübeck in Thätigkeit, 1839 die zu Triest, Bamberg und Salzburg. Der Kunstverein zu Bremen hatte zwar schon 1829 und 1833 Ausstellungen, constituirte sich aber erst 1842, bei Gelegenheit der dritten, als permanent.

Bald darauf wurden nach und nach die Kunstvereine für Oberschwaben zu Ulm, für Neuvorpommern und Rügen zu Greifswald, Rostock und Stralsund gegründet, sie haben ihre Thätigkeit seit dem Jahre 1843 entwickelt.

Der Kunstverein zu Gotha besteht seit 1846.

Auf Veranlassung des Halberstädter Kunstagitators wurde 1834 die erste General-Versammlung von Deputirten deutscher Kunstvereine zu Berlin gehalten und das Ausstellungswesen in eine gewisse Ordnung gebracht und geregelte Verbindungen geschlossen. Es constituirten sich als westlicher Cyklus die Kunstvereine zu Halberstadt, Magdeburg, Halle, Braunschweig, mit denen sich nach und nach Hannover und Cassel, 1846 Gotha, jetzt auch Leipzig verbunden haben. Zum östlichen Cyklus verbanden sich die Kunstvereine zu Königsberg, Breslau, Danzig, Posen, Stettin. — Einige Jahre später traten die Vereine zu Darmstadt, Mannheim, Carlsruhe, Mainz, Strassburg, Stuttgart als rheinischer Kunstverein zusammen; zum nordischen Vereine gehören Bremen, Hamburg, Lübeck, Greifswald, Rostock und Stralsund. Wien hat jetzt Filial-Vereine zu Grätz, Linz und Salzburg und im Jahre 1853 ist auch ein thüringischer Kunstverein gestiftet, der seinen Sitz in Erfurt hat.

Obwohl wir es Andern, insbesondere den hochverehrten Anwesenden anheim geben müssen, zu entscheiden: ob durch die Wirksamkeit der Kunstvereine die Zwecke erreicht sind, die zu verfolgen wir uns nun seit 25 Jahren bestrebt haben, so dürfen wir doch selbst aussprechen, dass unsere Unternehmung nicht nur belebend und fördernd für die Gesammtheit des Volkes, sondern nicht minder auch nach oben ge-

wirkt haben. Noch vor 20—30 Jahren war die Kunstprotektion fast nur der Gunst der Fürsten anheim gestellt, durch die allgemeine Belebung des Kunstsinnes ist auch das Interesse der Fürsten für die Kunst wärmer geworden, insbesondere dürfen wir das von unserem Hohen Protektor Se. K. H. dem Prinzen von Preussen rühmen, dem wir dafür die vollste Anerkennung, den wärmsten Dank mit den Worten aussprechen: Es lebe unser Hoher Protektor Se. K. H. der Prinz von Preussen!"

Nach dieser, den höchsten Beschützern der Künste dargebrachten Huldigung erhob sich der Maler C. Hasenpflug und überreichte dem Dr. Lucanus in Anerkennung seiner erfolgreichen Wirksamkeit im Namen des Halberstädter Kunstvereins einen prachtvollen, silbernen Pokal.

In heiterer Weise, wie sie sich so gut zu dem immer heitern Wesen des Jubilars passt, hält diesem dann der Doctor Weber aus Halle, als der älteste unter den Vertretern der Kunstvereine, eine Lobrede, wie sie eine so ununterbrochen entfaltete Thätigkeit für das Ausstellungswesen und die Entwickelung der deutschen Kunstvereine mit vollem Rechte verdiente. Der Redner bemächtigte sich schliesslich mit einer geschickten Handbewegung des eben dargebrachten Pokals und versicherte, dass er im Namen der westlichen Kunstvereine, deren Vertreter sich mit ihm erhoben hatten, ein gleiches Ehrenzeichen in Händen halten würde, wenn der geschickte aber säumige Schüler des Vulcan, Hr. Hossauer in Berlin, die Gabe rechtzeitig eingeliefert hätte, zu deren Anfertigung er schon seit langer Zeit die Zeichnung in Händen habe. Ein allgemeines Hoch auf den Dr. Lucanus schloss sich daran.

Nun trat der Oberbaurath Hausmann vor, spricht dem Jubilar den Dank aus als dem Lehrer und Vorbild aller Geschäftsvereinsführer und erfreut sich des Vorrechts, als ältester Schüler, ihn mit dem Lorbeer krönen zu dürfen, welches durch einen vollen Kranz, den er um die Schläfe des Gefeierten legte, geschahe. Dr. Lucanus brachte die Gesundheit seiner drei ältesten Collegen, des Hrn. Dr. Weber, des Hrn. Oberbaurath Hausmann und des Hrn. Ramdohr, aus.

Oberbürgermeister von Brünken begrüsst den Oberpräsidenten, die Abgeordneten der Kunstvereine und die Künstler, besonders die Düsseldorfer, durch ein Hoch, welches Hr. Hübner durch einen Toast auf die Stadt und ihre Kunstvereinsgenossen erwiedert. Als den Repräsentanten der Kunst in Halberstadt wurde dem Maler Hasenpflug vom Chefpräsidenten Märker ein der vollsten Zustimmung begegnendes Hoch gebracht. Endlich feierte der Maler Schäfer den Domherrn von Spiegel, dem eifrigen Kunstbeförderer, durch einen mit Wärme aufgenommenen Toast.

Ausser vielen anderen Anerkennungs- und Gratulationsschreiben wurde dem Dr. Lucanus auch der bekannte Bläser'sche „Gratulant", eine Bronzefigur, überreicht. —

Am anderen Tage setzte der Congress seine Arbeit fort. Das Protokoll seiner Sitzungen geben wir in der nächsten Nummer. Ein Theil der Gäste machte, von Dr. Lucanus dazu eingeladen und begleitet, eine Ausflucht nach der Rosstrappe. Die schönen Kirchen-Bauwerke und Sammlungen von Halberstadt wurden den Gästen theils in seiner Begleitung, theils in der des Hrn. Lehrers Elis mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit und Freundlichkeit gezeigt. Auch der Hr. Oberdomprediger Augustin, sowie der Hr. Domherr v. Spiegel und der Hr. Direktor Schmid öffneten den Gästen ihre Sammlungen; der Zuerstgenannte unter lehrreichen Vorträgen und gastfreundlicher Bewirthung, wie sie auch Dr. Lucanus allabendlich wiederholte.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 22. Sonnabend, den 28. Mai. 1853.

Aus den Frankfurter Werkstätten.

Ph. Veit. — Ed. Steinle. — Ad. Schrödter. — M. Oppenheim. — J. F. Dielmann. — Ph. Rumpf. — Ernst Schalk. — Ad. Schreyer. — Carl Engel. — Scholl. — Heinrich Funk. — Th. Reiffenstein. — E. W. Pose. — E. v. d. Launitz u. A.

Durch Vollendung des von dem hiesigen Kunstvereine bestellten Gemäldes von Philipp Veit, Karl den Grossen darstellend, ist die Reihe der Kaiserbilder in dem Kaisersaal des Römers nun vollständig hergestellt. Der Gründer des deutschen Kaiserreichs sitzt hier in Ehrfurcht gebietender Haltung auf seinem goldnen Throne, das Schwert auf den Knieen vor sich haltend und den Reichsapfel in der Linken. Den Hintergrund bildet das hell beleuchtete Innere der von ihm erbauten Grabkapelle zu Aachen, wodurch sich die Figur in eigenthümlicher Wirkung dunkel absetzt. Das Costüm ist aufs genauste nach den noch vorhandenen Gegenständen beobachtet. In der allgemeinen Anlage zeigt sich des Künstlers grossartiger Genius, in der Ausführung aber lässt er in Bezug auf Zeichnung und kräftige Färbung zu wünschen übrig. Sehr ungünstig wirkt übrigens am Ort seiner Aufstellung, auf das Gemälde sowohl, als auch auf die allgemeine Anordnung der Kaiserbilder, dass das Portrait des Erzherzogs Johann, als Reichsverweser, zwischen Karl dem Grossen und Rudolph von Habsburg aufgehängt worden ist, obgleich dasselbe gar nicht für diesen Ort bestimmt war, in keiner Weise in die Folge der Kaiser gehört und einen Platz einnimmt, wodurch die Thüre zum Rathssaal halb verstellt wird. Hoffentlich werden erneute Vorstellungen von besserem Erfolg, als bis jetzt, begleitet sein und diesem Missstande abhelfen.

Dieser Karl der Grosse scheint eins der letzten Bilder von Bedeutung zu sein, welche der Meister in unserer Stadt ausführen wird, denn es bemühen sich Künstler aus Mainz, ihn zu überreden, nach ihrer Stadt überzusiedeln, indem sie ihm ein schönes Atelier im dortigen Schloss angeboten, während er hier des Besitzes des bis jetzt benutzten ungewiss wurde, und hiesige Kunstfreunde, die ihm ein neues bauen wollten, auf Schwierigkeiten stossend, damit zögerten. Wir Freunde der Kunst würden sein Scheiden von hier nur zu bedauern haben, da er, bei Allen im grössten Ansehn stehend, als die hervorragendste Zierde unserer Künstlerschaft verehrt wird.

Der produktivste unserer Künstler bleibt Eduard Steinle, der besonders in seinen schönen Sepia- und Kreidezeichnungen unerschöpflich im Reichthum der Erfindung ist. Ein grösseres Gemälde der Erweckung des Töchterleins von Jairi[1]) malte er im Auftrage des Königs von Preussen; es fand allgemeine Anerkennung, nur der Auferweckten selbst hätte man etwas mehr Röthe in den Wangen, als Zeichen des wiedererwachten Lebens, gewünscht. Da die Composition, nach der ursprünglichen Zeichnung von Eichens lithographirt, dem kunstliebenden Publikum zur allgemeinen Kenntniss gekommen ist, so scheint eine nähere Beschreibung hier überflüssig. Unter den Gemälden, welche Steinle erst vorbereitet hat, befindet sich ein grosses Altarblatt für eine Kirche zu Riga; dasselbe wird in einem sehr grossen und reichen Schnitzwerk im rein gothischen Styl zu stehen kommen und eine Hauptzierde des Gotteshauses werden. Das Bild stellt die Predigt des Petrus an dem Pfingstfeste dar und verspricht eine grossartige Wirkung. So sehen wir, dass auch heute noch, wie in früheren mittelalterlichen Zeiten, die Städte an der Ostsee die Künstler des westlichen Deutschlands für die Ausschmükkung ihrer Kirchen in Anspruch nehmen. — Andere Werke des Meisters übergehend, erwähnen wir hier nur noch das Portrait des Kupferstechers Kappes, da es ausgezeichnet in Haltung und Charakter, meisterlich in der Art des Anton van Dyck ausgeführt ist.

Dem humoristischen Talent Adolph Schroedter's verdanken wir abermals einige jener Bilder, für welche das grössere Publikum stets ein besonderes Interesse zeigt. Schon früher besprachen wir einen grossen Triumphzug der Weine unsers Vaterlandes; diesmal betraf es speciell den des Rheinweines mit reichem Gefolge schöner Knaben, die zierliche Pokale und Kannen tragen, freudiger Winzer, die nach ihrer Art den Zug verherrlichen und des muthwilligsten Humores voll auf Fässern tanzen, in Reifen springen oder unter Freudengeschrei den

1) Das Bild macht durch die Huld Sr. Majestät des Königs von Preussen den diesjährigen Ausstellungsturnus des westlichen Kunstvereinscyclus mit. D. Red.

Wagen mit ihrem Gebieter im Triumphe ziehen. — In einem kleineren Bilde hat Schroedter die Scene aus den lustigen Weibern von Windsor dargestellt, wo der getäuschte Falstaff in einem Korbe fortgetragen, in dem Fluss unerwartete Abkühlung findet und nun dem Spott der Weiber ausgesetzt ist. Sehr malerisch ist darin die Anordnung des Ganzen, doch hätten wir Falstaff etwas weniger Carrikatur gewünscht.

Auch als Schriftsteller haben wir Adolph Schroedter zu begrüssen, indem er ein Schriftchen „Das Zeichnen als ein aesthetisches Bildungsmittel, vorzugsweise für die Erziehung des weiblichen Geschlechts" herausgegeben. Er hat darin auf eine geistvolle Weise seine Ansichten über das Zeichnen und Componiren der Ornamente und Arabesken ausgesprochen, und besonders darauf aufmerksam gemacht, wie hierfür die Natur selbst Anleitung zu einem rationellen System geben könne, wie bei ihr alle Bildungen einen bestimmten Charakter tragen, wie Formen und Farben Stimmungen ausdrücken, die, richtig angewendet, vor widersinnigen Willkührlichkeiten bewahren, selbst wenn die Combinationen von noch so reicher Phantasie eingegeben sind. Da nun seine talentvolle Gattin den Wünschen mehrerer Damen der gebildeten Stände durch Anleitung im Ornamentzeichnen entgegen kommt, so erhält die belebende Schrift noch eine bestimmte Anwendung.

Die Bilder, welche Moritz Oppenheim den Begebenheiten des gewöhnlichen Lebens entnimmt, weiss er mit besonderem Geschick zu behandeln, und diese befriedigen durch naive Auffassung des Gegenstandes weit mehr, als es bei seinen historischen Bildern der Fall zu sein pflegt. Diese schöne Eigenschaft, verbunden mit einem eigenen Reiz der Beleuchtung, erfreut uns an seinem Bilde „das Innere eines hiesigen Bildhauerateliers" darstellend, wo bei sinkendem Tag das Dienstmädchen einer Dame und ihrem Knaben mit einer Lampe das Basrelief einer h. Familie beleuchtet zeigt, während der Meister zu einer Thüre im Grunde herein tritt. Die gewandte Technik in diesem Bilde erhöht noch dessen Werth, so dass wir es zum Besten zählen dürfen, was unser talentvoller Meister gefertigt hat; dem Städel'schen Kunstinstitut aber wünschen wir Glück, es in seine Galerie aufgenommen zu haben. — Ein anderes hübsches Bildchen von Oppenheim ist eine Geburtstags-Scene, wo ein Mädchen sehr naiv einer jungen Dame, wohl ihrer Pathin, einen Strauss überreicht und die erlernte Gratulation hersagt, aber den Kopf nach dem Gang wendet, wo ein grosser Kuchen sichtbar wird, den ein anderes Mädchen auf einer Schüssel trägt.

Zu bedauern ist, dass der originelle Genremaler J. F. Dielmann sich so schwer entschliesst, Bilder in Oel zu malen, und doch leistet er stets Vortreffliches darin. Das letzte, welches wir von ihm sahen, veranschaulicht uns einen Bauernhof im Taunusgebirge, dessen an den Berg angelehnte Lage, sonnige Beleuchtung und durch Reflexe erhellte Schlagschatten von sehr malerischer Wirkung ist. Ein Bauer mit seiner Kuh am Karren und eine Mutter mit ihren Kindern beleben die anspruchslose Lokalität.

Ein Paar jüngere hiesige Maler haben sich mit Erfolg ebenfalls der Genremalerei gewidmet: Philipp Rumpf, unter dem Einfluss einiger hier ausgestellten Bilder von Courbet, ergab sich der realistischen Darstellung des gemeinsten Lebens, jedoch mit einem feinen Gefühl für Schönheit in Form und Empfindung, verbunden mit einer harmonischen Haltung. Sein Bildchen einer armen Verkäuferin von Blumenkränzen, die an der Strassenecke vergebens einen Käufer erwartet und in Ausdruck und Kleidung grosse Dürftigkeit zeigt, fand daher trotz des dargestellten Elendes verdiente Anerkennung. Auch das Bildchen eines armen Mädchens, auf der Fensterbank in ernsten Gedanken sitzend, ist eben so anspruchslos als Gegenstand, wie anziehend durch die Wahrheit des Ausdrucks und seine harmonische Färbung. — Ernst Schalck's Bildchen erheitern eben so oft durch feinen Humor, als durch edle Empfindung. Von letzterer Art war die Darstellung einer jungen Mutter, die an dem Bett ihres kranken Kindes ihre heissen Wünsche zu dem Herrn über Leben und Tod mit einer Innigkeit richtet, die wahrhaft ergreifend ist. — Adolph Schreyer ist ein dritter junger Maler, der ein eigenthümliches Talent zeigt, vorzüglich aber in der Darstellung von Pferden und Hunden und was mit deren Leben in Verbindung steht.

Carl Engel und Scholl, aus Mainz, haben sich nach dem nahe gelegenen Rödelheim zurückgezogen. Beide sind, besonders Letzterer, mit einem reichen Talente begabt, doch dürfte es zweifelhaft sein, ob diese Zurückgezogenheit von der belebenden Gemeinschaft mit den hiesigen Künstlern ihrer Kunstausbildung förderlich ist. Engel's kleine Genrebilder und Kinderportraits haben indessen ihren wohlverdienten Ruf behalten, und Scholl ist unerschöpflich in geistreichen Compositionen zu Initialen von der feinsten Ausführung in Tusch oder Sepia. Sehr phantasiereich ist auch eine grosse Sepiazeichnung, welche Freunde Heinrich's von Gagern ihm als Erinnerung und Anerkennung seiner politischen Thätigkeit von Scholl haben fertigen lassen. Er steht hier in antikem Costüm eines Landmannes am Pflug, anspielend auf seine jetzige Zurückgezogenheit auf seine Güter. Allegorische Figuren auf seine Kindheit, sein Jünglings- und Mannesalter bis auf die letzteren Zeiten anspielend, umgeben ihn in bezeichnenden Handlungen. In den Lüften aber thront die grossartige Gestalt der germanischen Freiheit, umtobt von dem Kampf und endlichen Sieg in der Zukunft, natürlich hier alles von einem sehr subjectiven Standpunkt aus behandelt.

Heinrich Funk hat für das Städel'sche Kunstinstitut eine grössere Landschaft vollendet, einen von Gebirgen umgebenen See, mit einer Ruine im Vordergrund. Sie ist von sehr klarer Wirkung und bildet einen starken Gegensatz zu der anderen Landschaft von ihm in derselben Sammlung, wo beim Sonnenuntergang nur die Bergspitzen noch glühend leuchten, während das ganze Innthal in tiefem Schatten liegt. Von seiner Reise nach Tyrol im verflossenen Herbst brachte er mehrere schöne Studien mit, die ihm zu manchem schönen Bilde den Stoff bieten werden.

Theodor Reiffenstein ist ein Landschafter, dessen meisterhaft behandelte Aquarelle wir schon oft zu bewundern Gelegenheit hatten und der auch neuerdings wieder sein schönes Talent in einer Ansicht von Frankfurt in Vogelperspective bewährt hat. Hier kommen allerdings die Gebäulichkeiten hauptsächlich in Betracht, aber auch diese behandelt er ganz ausgezeichnet, wozu noch kommt, dass Niemand besser als er die hiesigen alten Gebäulichkeiten kennt und selbst von solchen, die nicht mehr bestehen, genaue Zeichnungen genommen hat. Von sehr schöner Wirkung und feiner Behandlung ist auch ein Oelbild, eine Waldparthie, von Reiffenstein, in welcher ein blendendes Streiflicht dem einfachen Gegenstande etwas sehr Pikantes giebt.

E. W. Pose erfreute uns durch mehrere kleine Landschaften italienischer Gegenden, namentlich durch eine Ansicht der Tempel zu Pästum, wo Wolkenschatten und durch Wolken strahlendes Sonnenlicht einen eigenen Reiz ausüben, während eine Parthie bei der Villa Mattei in Rom uns den ganzen Zauber der Verbindung der Gebäulichkeiten mit der Natur vor Augen stellt.

Diesen Angaben liessen sich noch manche anderen beifügen, namentlich über die Leistungen jüngerer Künstler; doch wollen wir damit zurückhalten, bis sie durch vorzügliche und gediegenere Werke den gehegten Erwartungen werden ent-

sprochen haben. Eine andere und nicht geringe Zahl derselben befindet sich gegenwärtig in Italien und bildet so zu sagen eine kleine Colonie der Frankfurter Schule in der ewigen Roma. Unter ihnen befinden sich die Historienmaler Otto Donner, Tobie Andreae, der talentvolle junge Engländer Frederic Leighton und der Piemontese Gamba, die beiden Brüder und Landschafter Motz und der Architekt Otto Cornill. Auch der Kupferstecher Professor E. Schäffer verweilt noch in Rom und fertigt Zeichnungen nach einigen Gemälden von Raphael und nach dem der himmlischen und irdischen Liebe von Titian, um, wieder hierher zurückgekehrt, sie durch Kupferstiche seiner Meisterhand zu vervielfältigen.

Von den fremden hier verweilenden Portraitmalern haben nur wenige in letzter Zeit ihre Werke öffentlich ausgestellt. Von Lunteschütz aus Besançon sahen wir das Bildniss einer Dame, Kniestück, von schöner Anordnung, satter Färbung und tüchtigem Impasto, was ihm einige andere ausgezeichnete Aufträge zugewendet hat. Mehrere männliche Portraits von C. F. von Strahlendorf zeichneten sich durch ihre feine Durchführung rühmlich aus.

Unser trefflicher Bildhauer Eduard von der Launitz hat auf dem Friedhof das Grabmal für den verstorbenen hiesigen Bürger Stephan von Guaita und seiner Gemahlin aufgerichtet. Es besteht aus einem massiven Unterbau, mit einer Bedeckung von reich geschmückten Pilastern im Renaissancestyl getragen. Darunter stehen zwei Sarkophage, auf die ein Genius Kranz und Friedenszweige niederlegt. Es ist ein mit grosser Sorgfalt ausgeführtes Werk. — Von eigenthümlichem Interesse sind einige Büsten, welche der Künstler gelegentlich nach Individuen verschiedener Nationalitäten modellirt hat. So einen Beduinen, einen nordamerikanischen Indianer, einen abyssinischen Mohren, eine junge Chinesin und eine junge Zigeunerin. Sie sind alle von höchst charakteristischer Individualität und unterrichtend für die Kenntniss der verschiedenen Menschenraçen. Mit Gelegenheit gedenkt unser Künstler den Kreis noch zu vervollständigen. Auch der Bildhauer Prof. Zwerger hat sein ausgezeichnetes Talent für Bildnissbüsten durch einige Werke dieser Art auf's Neue bewährt.

Ueber einige dem Leonardo da Vinci zugeschriebene Gemälde in Spanien und drei andere, die Leda darstellend.

Von **J. D. Passavant.**

Bekanntlich führte Leonardo da Vinci bei seiner auf so mannigfache Weise in Anspruch genommenen Thätigkeit nur sehr wenige Gemälde aus; und von diesen wenigen, welche uns Vasari zum grössten Theil beschrieben, sind mehrere zu Grunde gegangen. Daher ihre ausserordentliche Seltenheit, die eben so seltene Kenntniss derselben und die häufigen, irrigen Angaben von solchen, die ihm zugeschrieben worden. Nach den Berichten aus Spanien von Ponz und Conca hätte man glauben dürfen, dass sich daselbst noch einige seiner Werke von Alters her befänden; allein nicht nur sind viele derselben verschwunden [1]), sondern die noch vorhandenen, zum Theil hochgepriesenen erweisen sich als Copien oder Werke anderer Meister.

Der Catalog des königlichen Museums zu Madrid von 1850 verzeichnet deren noch drei. Von ausserordentlicher Schönheit und vollkommener Erhaltung ist das Bild der heiligen Familie, No. 778 aus dem Escorial, wo bei Maria und Joseph, halbe Figuren, die Knaben Jesus und Johannes, bei einander sitzend, sich liebreich umarmen. Es ist nicht möglich, etwas graziöseres zu sehen, als diese zärtliche Liebkosung der Kinder und die zarte Theilnahme der h. Jungfrau, einen grössern Reiz im Schmelz der Farben und deren harmonische Wirkung, eine in sich schöner abgerundete Anordnung. Nur die Zeichnung, wenn auch schön in den Verhältnissen und fliessend in den Linien, hat nicht jene feingefühlte Modulation, nicht den Stempel jener gründlichen anatomischen Kenntniss, welche der grosse Florentiner in so hohem Grade besessen. Das Bild erweist sich hierdurch und überhaupt in der ganzen Art der Behandlung als eines jener vorzüglichen Werke des Bernardino Luini, wodurch er, als treuster Nachfolger des Leonardo, eine so hohe Stellung in der Lombardischen Schule eingenommen. Der Irrthum in der Benennung darf uns hier um so weniger befremden, als auch anderwärts mehrere seiner herrlichen Werke dem Letzteren zugeschrieben werden, wie unter andern in der National-Galerie zu London der Christus unter den Schriftgelehrten, aus dem Hause Colonna; im Museum zu Copenhagen die h. Katharina mit zwei Engelknaben; und im Palast Sciarra Colonna in Rom die halben Figuren der Demuth und Eitelkeit. Im Madrider Museum befindet sich auch noch eine Copie nach den beiden Kindern, aber nur halbe Figuren, welche dem Cesare da Sesto, jedoch ohne hinlänglichen Grund, zugeschrieben wird. Auch sonst noch trifft man zuweilen Benutzungen dieser schönen Kindergruppe, namentlich von alten Niederländern.

Zwei andere, dem Leonardo zugeschriebene Gemälde im Madrider Museum sind Copien nach Originalen im Louvre, nämlich eine etwas kleinere nach dem Bilde der h. Jungfrau auf dem Schooss der h. Anna, wobei das Christkind mit einem Lamm spielt [1]). Sie hat einen sehr hellen, ins Graue gehenden Ton, den sie indessen wohl erst durch den Verlust der Lasuren erhielt. Sodann eine Copie nach dem Portrait der berühmten Mona Lisa, aber statt der Landschaft, mit einem dunklen Grund. Das Bild ist sehr sorgfältig behandelt, aber ohne rechtes Verständniss, namentlich des Faltenwurfs.

In der Sakristei der Kathedrale zu Granada bewahrt man unter Spiegelglas, als ein köstliches Werk des Leonardo, ein kleines Madonnenbild *„Nuestra Señora del Secorro“* genannt. Maria, halbe Figur, hat das Christkind vor sich auf dem Schoosse liegen und erhebt nach Art des Meisters in der *„Vierge aux rochers“* bewundernd die Rechte. Die Bewegung des ausgestreckten Kindes ist sehr lebhaft; sein Blick ist nach oben

1) Mengs und Ponz rühmen unter den dem Leonardo zugeschriebenen Bildern der königl. Sammlung, welche, wie es scheint, jetzt nicht mehr vorhanden sind, besonders: 1. Den Kopf eines, wie sie glauben, Johannes des Täufers in jugendlichem Alter und lächelnd. — 2. Das Christkind und der kleine Johannes mit einem Lamm spielend; nach Conca in des Leonardo schönster Weise behandelt, nach Ponz aber nur in des Meisters Styl ausgeführt; daher wahrscheinlich die bekannte Composition des B. Luini. — 3. Eine Madonna mit dem Kinde, welches den kleinen Johannes küsst. — 4. Maria mit dem Christkinde und dem Johannes, welcher seine Hand auf die Brust legt. — 5. Ein weibliches Portrait, mit einem Kamm, gleich einem Diadem. — 6. Im Escorial. Eine Maria, welche das vor ihr im Schlaf liegende Jesuskind küsst; links ein sie betrachtender Engel, im Begriff ein weisses Tuch aufzuheben, und im Grunde noch zwei andere liebliche Engel. — 7. Eine andere kleine h. Familie, die aber dem Berichterstatter selbst zweifelhaft erscheint. — 8. In Valencia, berichtet ferner Conca, befinde sich in der Kirche S. Filippo Neri eine kleine h. Familie, und — 9. In Cadix besitze Don José Martinez in seiner Sammlung ein schönes Brustbild des segnenden Heilandes, der mit der Linken einen Globus hält und für ein Werk des Leonardo gehalten werde. — S. hierüber: Antonio Ponz, Viage de España, und: Antonio Conca, Descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793.

1) Auch die Nationalgalerie zu Madrid bewahrt eine Copie dieses Bildes in der Grösse des Originals, aber von der Gegenseite, mit dem Kinde zur Linken. Sie ist noch geringer, als jene im königl. Museum, aber von einem bräunlichen Ton.

gerichtet, und dahin zeigt es auch mit der Linken. Die Zeichnung ist gut, doch nicht fein genug für Leonardo da Vinci; die röthliche Carnation geht in den Schatten ins Bräunliche, wie wir sie bei Salaino treffen.

Von grossem Ruf als ein herrliches Werk des grossen Meisters bewahrt die Sakristei der Kapelle des Condestable in der Kathedrale zu Burgos das Bild einer büssenden Magdalena. Die halbe Figur ist nur leicht über die Hüften mit einem Fell bedeckt; ihre Haare sind aufgelöst. Ihren Arm über die Brust legend, blickt sie nach oben; der Ausdruck ist jedoch nicht der einer tief empfundenen Reue. Sonst zeichnet sich dieses Bild durch Schönheit der Zeichnung und einer tüchtigen Art der Malerei in der Art des Leonardo da Vinci vor vielen Erzeugungen seiner Schule aus. Die Composition im allgemeinen erinnert jedoch an eine ähnliche, öfters vorkommende Magdalena von Titian. Welchem Schüler des Leonardo unser vorzügliches Bild angehöre, wage ich nicht zu entscheiden, am nächsten steht es dem Gian Pedrino, wäre dann aber ein Werk von ihm, worin er sich über sich selbst erhoben hätte.

Von den dem Leonardo da Vinci zugeschriebenen Gemälden handelnd, mögen hier noch einige, die Leda darstellend, zur Sprache gebracht werden. Ein bedeutendes Bild ist dasjenige, welches sich in der Galerie des Königs der Niederlande, Wilhelm II, in Haag befunden und, soviel mir bekannt, nicht verkauft worden ist. Es stammt aus der kurfürstl. Casseler Galerie, wo die Leda aber, mit einem Gewand übermalt, als eine Charitas gegolten und von Hrn. von Rumohr noch so gesehen und beschrieben worden ist. Leda in bewegter Stellung, mit einem Knie zur Erde, hält eines der Kinder im Arm und zeigt mit der Linken nach Pollux und Helena, welche eben ihrem Ei entschlüpft sind. Gegenüber sitzt ein anderes der Kinder. In der Landschaft sieht man zwei dahin sprengende Reiter, nebst einer Amazone. Die Hauptfiguren haben etwas weniger als Lebensgrösse. Die der Leda ist einer Zeichnnug des Leonardo entnommen, die sich in derselben Sammlung befunden und von W. Young Ottley in seiner *„Italian school of design“* in Facsimile bekannt gemacht worden ist. In ihr sehen wir aber den Schwan neben der Leda, die ihn mit dem linken Arm umfasst; auch ist die Bewegung ihres Kopfes anders. Im Gemälde finden wir zwar die Zeichnung im allgemeinen schön, aber nicht fein empfunden, beinahe steif im Umriss. Auch die Modellirung des Nackten, in einem bräunlichen Ton der Schatten, hat nicht jene Durchbildung, jene zarten, auf gründlicher anatomischer Kenntniss beruhenden Uebergänge und geistreiche Behandlung, wie wir sie bei dem Leonardo anzutreffen berechtigt sind. Wir müssen daher dieses Bild als ein tüchtiges Werk aus der Schule des Meisters betrachten.

Ein in Hannover aufgetauchtes Gemälde einer sitzenden Leda mit drei Kindern wurde ohne allen Grund dem Leonardo da Vinci zugeschrieben und zuerst auf eine sehr ergötzliche Weise in der Niedersächsischen Zeitung vom 3. und 4. Febr. 1851 besprochen. Man fand in der Darstellung eine Allegorie: Leda bedeutete Beatrice d'Este, der Schwan Lodovico Sforza, die Knaben Kastor und Pollux die neugebornen Zwillinge Maximilian und Franz. Ein drittes Kind störte in keiner Weise diese schöne Combination! — Auch im D. Kunstblatte, von 1851 S. 59, wurde über dieses Bild berichtet, doch mit mehr Umsicht. Der Güte des Hrn. Dr. Detmold, welcher mir die Durchzeichnung einer Photographie des Bildes gesendet, verdanke ich aber die nähere Bekanntschaft mit der Composition, woraus hervorgeht, dass dieselbe genau mit dem Kupferstich des Meisters I B mit dem Vogel [1]) übereinstimmt, nur dass das vierte Kind, welches den Hals des Schwanes fasst, fehlt und der landschaftliche Hintergrund ganz verschieden ist, indem er im Stich die Ruine des Tempels der Minerva medica in Rom zeigt, im Gemälde dagegen die sehr nahe gerückte Ruine eines Prachtgebäudes, mit einer Statue auf einem Postament. Dieser Theil und die Stelle des vierten Kindes, wo sich jetzt ein leerer Raum befindet, sind jedoch im Grund ausgekittet und übermalt. Zu jener Zeit dürfte auch die unglückliche Aenderung mit dem rechten Bein der Leda vorgenommen worden sein, indem bei der stattgefundenen Reinigung des Bildes das ursprüngliche zum Vorschein gekommen ist und unsere Leda nun drei Beine hat. Das hübsch behandelte, auf Leinwand gemalte Bild scheint noch dem 16. Jahrhundert anzugehören und würde die Vermuthung, dass es ein Werk des Meisters I B mit dem Vogel selbst sei, zulässig erscheinen, wenn nicht einige Aenderungen in Nebensachen, namentlich die Anordnung der Haare der Leda, sehr phantasielos behandelt wären.

Eine stehende Leda, welche den neben ihr befindlichen Schwan am Hals umfasst, ist eine Composition, von der sich mehrere Gemälde in der Art des Leonardo behandelt vorfinden; der Original-Federentwurf dazu ist aber von Raphaels Hand und befindet sich in der königl. Sammlung zu London. F. Lewis hat für das Werk von Chamberlaine: *Imitations of original designs in his Majesty's Collection. London 1796.* ein gutes Facsimile davon gefertigt. Es scheint, dass diese Zeichnung in den Besitz des Leonardo gekommen und dessen Schüler, wie nach seinen Entwürfen, so auch nach diesem von Raphael, zu Gemälden benutzten. Eines derselben, fast Lebensgrösse, befindet sich in der Galerie Borghese in Rom. Der Kopf der Leda ist ganz in die Leonardische Bildung umgewandelt, der Körper dagegen der Raphaelischen Zeichnung treu nachgebildet und höchst anmuthig; die Kinder Kastor und Pollux aber, da ein gutes Vorbild fehlte, fielen schwach aus. Ein anderes Exemplar mit Figuren von einem Drittheil Lebensgrösse gehört der Familie Laurent und ist im Museum zu Avignon aufgestellt. Ein drittes befand sich 1835 im Cabinet Levrat in Paris und wurde von Leroux, als ein Werk des Leonardo in Kupfer gestochen. Vielleicht ist es dasselbe Bild, welches sich früher im Besitz des Kunsthändlers Lassalle in Deutschland befunden.

Den vollständigsten Catalog der Gemälde des Leonardo da Vinci erschien unter dem Titel: *Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci, par le Dr. Rigollot (à Amiens). Paris chez Dumoulin, quai des Augustins No. 13. 1849.* Der Verfasser hat darin nicht nur die italienischen und französischen Notizen aufgenommen, sondern auch was in Deutschland in neuerer Zeit über diesen Gegenstand erschienen ist. Ferner habe auch ich, um das schöne Unternehmen zu fördern, ihm meine seit Jahren gesammelten Notizen über Leonardo'sche Bilder zur freien Benutzung mitgetheilt, worüber er sich auch sehr anerkennend ausspricht. Dennoch ist in diesem Catalog noch Vieles unbestimmt geblieben, da dem Verf. eine selbst erworbene gründliche Kunstkenntniss zur stets richtigen Beurtheilung noch abgeht und er sich nur auf die Ansichten Anderer bezieht. Von den Zeichnungen und schriftlichen Werken des Leonardo ist in seinem Catalog eben so wenig die Rede, als von des genialen Meisters plastischen Arbeiten und architektonischen Entwürfen. Ueber die sämmtlichen Werke des Meisters einen möglichst erschöpfenden Bericht zu erstatten, ist eine Aufgabe, die ich mir noch vorgesetzt habe.

1) S. Bartsch Peintre graveur XIII S. 246. No. 3.

Kunstliteratur.

Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographiés en plusieurs teintes par F. Stroobant. Texte par Fel. Stappaerts; publiés par Charles Muquardt. Bruxelles 1853. Fol. Livr. I—VI. (jede mit 3 Abb.) Le Brabant et les Flandres (wohl als erste Abtheilung des Ganzen).

Es liegt hier ein Werk vor uns, das mit den in Frankreich und England in neuerer Zeit erschienenen über mittelalterliche Baukunst, selbst denen in Buntdruck, in die Schranken treten kann, ja in manchen Theilen der Ausführung dieses oder jenes derselben noch übertrifft. Die meisten der in den bisher erschienenen VI Lieferungen enthaltenen 18 Blätter sind sogar da, wo die Gegenstände zum Theil einem etwas späteren Baustyle angehören, nicht nur mit grosser Genialität und mit Geschmack aufgefasst, sondern es zeugen auch sämmtliche Blätter vom genauesten Verständniss der architektonischen Formen und der Einzelheiten, besonders auch der Sculptur; dabei einen höchst malerischen Sinn, Mannigfaltigkeit und Genauigkeit in der Zeichnung, selbst der als Staffage benutzten Menschengestalten, endlich aber grosse technische Fertigkeit in Behandlung der verschiedenen Farbentöne beim Lithographiren. Vorzugsweise sind es die inneren Ansichten von Bauwerken, (an deren Schwierigkeiten unsere deutschen Lithographen so oft scheiterten,) welche Hrn. Stroobant vortrefflich gelungen sind; die äusseren Ansichten zeichnen sich zwar durch schöne Lüfte aus, kommen jedoch theils in der Auffassung, theils in der lithographischen Behandlung jenen nicht ganz gleich. — Die Ausstattung des Werkes durch den Hrn. Verleger, Format, Papier, Druck des Textes etc. ist der Darstellungen würdig.

Da der Text, so weit er erschienen ist, eine andere Reihenfolge der Abbildungen aufstellt, als dieselbe in den VI Lieferungen enthalten ist, so will Ref., so weit der Text dies bis jetzt an die Hand giebt, jene Reihenfolge beobachten, nachher aber sich auf die in den Lieferungen enthaltenen beschränken.

Bl. 1 führt uns in das Innere des Hauptschiffes der bekannten Kirche St. Gudula zu Brüssel, einem Baue des 13ten Jahrhunderts; der Chor, mit grossen Fenstern versehen, welche bunte Glasbilder schmücken, ist vom Schiffe durch ein gothisches Lectorium geschieden. Die spitzbogigen Arkaden ruhen auf starken Säulen, an denen steinerne Standbilder befindlich sind; letztere und die etwas schwerfällige hölzerne Kanzel gehören wohl erst dem 18. Jahrh. an. Der auf der Kanzel stehende Prediger und die theils sitzende, theils stehende andächtige Gemeinde zeigen die grösste Verschiedenheit in Stellung und Haltung. Beleuchtung und Farbenschmelz sind ausgezeichnet.

Bl. 2 oder in der III. Lief. No. 2, stellt eine Seitenkapelle derselben Kirche vor, inmitten das Denkmal des 1595 verstorbenen Erzherzogs Ernst von Oesterreich. Dessen geharnischte, auf den linken Arm gestützte Gestalt aus weissem Marmor, und der zwischen schwarzen Marmorstreifen inneliegende, ebenfalls weisse, marmorne Sarkophag, mit schöngearbeitetem Blätterwerk und dem Wappen geschmückt, ziehen die Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich. An der zur Kapelle führenden Stufe kniet ein Chorknabe mit dem Rauchfasse; im Mittelgrunde sitzt ein lesender alter Geistlicher neben einem hohen Chorpulte; im Hintergrunde läutet ein Kirchendiener. Sämmtliche Gestalten sind meisterhaft in Zeichnung und Färbung; das Ganze, besonders auch der Hintergrund der mit einem bunten Glasfenster ausgestatteten Kapelle, prangt im schönsten Farbenschmelz.

Bl. 3 oder Lief. IV, 1 zeigt uns das Innere einer anderen Kapelle, mit einem hölzernen Altarschrein im Geschmack des 15. Jahrhunderts, ausgeführt von den Brüdern Goyer aus Löwen 1849. Er ist am Fusse mit biblischen Reliefs, oben mit Heiligenfiguren und darüber mit drei reichen durchbrochenen Thürmchen, sodann mit Spitzsäulchen und anderem gothischen Ornament ausgestattet. Vor dem Tabernakel kniet ein Geistlicher in rothem Ornat, am Fusse der Stufen steht ein jüngerer Geistlicher in schwarzer Tracht; der Hintergrund gewährt eine Einsicht in die ferne Kirche. Eine der effectvollsten und naturgetreuesten Darstellungen.

Bl. 4. Lief. III, 1. Aeussere Ansicht des in gothischem Styl ausgeschmückten Seitenportales derselben Kirche, mit hohem Fenster und decorirtem Dachgiebel darüber; in der Ferne die beiden Thürme der Westfaçade, bis ins dritte Geschoss in gleichem Geschmack aufgeführt. Geistliche, die einen Reliquienschrein tragen, kommen in Prozession aus dem Portale. In Auffassung und Farbenbehandlung gleich lobenswerth.

Bl. 5. Lief. III, 3. Innere Ansicht der Kirche N. D. du Sablon zu Brüssel, eines mit der St. Gudulakirche ziemlich gleichzeitigen Bauwerkes mit Säulen, welche Spitzbögen tragen und mit Statuen aus späterer Zeit geschmückt sind. Vor einem, den Geschmack des 18. Jahrhunderts an sich tragenden Seitenaltare sieht man einige Geistliche und ein altes Ehepaar. Die Gegenstände sind zwar minder interessant, aber künstlerisch behandelt.

Bl. 6. Lief. IV, 2. Innere Ansicht der Beguinenkirche zu Brüssel, eines Bauwerkes im etwas nüchternen Style des 17ten Jahrhunderts, aber durch malerische Auffassung und Behandlung gehoben. Mehrere umherwandelnde Beguinen, und eine im Betstuhle stehend, beleben die Darstellung.

Bl. 7. Lief. V, 1. Aeussere Ansicht des Anfangs des 15ten Jahrhunderts erbauten Rathhauses in Brüssel, dessen Thurm, in der Mitte des 16ten Jahrhunderts vollendet, mit den reichsten Verzierungen des spät-gothischen Styles prangt. Dieses Blatt ist minder genial durchgeführt als die früheren.

Bl. 8. Lief. I, 2. Die Häuser der Zünfte zu Brüssel, nebst einem Theile des Rathhauses, vor welchem sich ein grosser von Zunftgenossen, in alterthümlichem Costüm entfaltet. Sehr malerisch aufgefasst und behandelt, doch sind manche Einzelheiten nicht ganz frei von einer gewissen Manier in der Ausführung.

Bl. 9. Lief. IV, 3. Fleischhaus und Rathhausthurm daselbst. Der Standpunkt des Bildes ist die Ecke einer kleinen Strasse, an welcher sich das Fleischhaus befindet; darüber hinaus erblickt man den Rathhausthurm. Der Gegenstand ist minder interessant und minder geistreich durchgeführt, auch nicht frei von Manier in der Behandlung.

B. 10. Lief. II, 2. Das Rathhaus zu Löwen, bekanntlich eines der schönsten und reichsten Gebäude der Art aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Ansicht ist sehr malerisch aufgefasst und vollendet, nur wünschte man, dass das Rathhaus mit seinen trefflichen Details etwas mehr in den Vorgrund gerückt wäre.

Bl. 11. Lief. V, 2. Der Chor der St. Petrikirche zu Löwen, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Im Vorgrunde das im reichsten gothischen Style ausgeführte Lectorium zwischen Chor und Schiff. Wiederum eine der trefflichsten und in allen Theilen harmonischen Darstellungen.

Bl. 12. Lief. II, 1. Tabernakel in der St. Jakobskirche daselbst. Dieses, im reichgeschmückten Style der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (zu welcher Zeit auch die Kirche wieder erbaut wurde) angehörige Kunstwerk, so wie das es umgebende Bronzegitter aus dem Jahre 1568, bilden den Mittelpunkt des

hier sichtbaren Theiles der Kirche, deren Inneres durch Helldunkel wahrhaft künstlerisch gehoben wird. Im Vorgrunde unterrichtet ein Lehrer seine um ihn hersitzende Schuljugend.

Bl. 13. Lief. V, 3. Die ehemaligen Tuchhallen zu Löwen, ein weiter, auf Säulen ruhender, mit flacher Balkendecke und zwei kleinen Freitreppen versehener Raum, erbaut im Anfange des 14. Jahrhunderts. Ebenfalls eine höchst geniale und durch treffliche Beleuchtung gehobene Darstellung.

Bl. 14. Lief. I, 3. Ruinen der St. Bevons-Abtei in Gent, ein Bauwerk aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Den Vorgrund bilden schwere Gewölbemassen mit einigen Trümmern von Säulen und anderen Bautheilen. Im Hintergrunde blickt man durch Rundbogenfenster, mittelst Säulchen getrennt, in fernliegende Räume des Gebäudes. Effectvoll, aber nicht frei von Manier in der Ausführung.

Bl. 15. Lief. II, 3. Abermals eine tüchtig aufgefasste und in Hinsicht der Beleuchtung und sonst schön durchgeführte Darstellung der wohl aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts herrührenden und mit einem reichen Lectorium im Styl der letzten Decennien des 15. Jahrhunders geschmückten Kirche zu Aerschot. Einige Gestalten beleben die Scene.

Bl. 16. Lief. VI, 1. Ruinen der Abtei von Villers (13. Jahrhundert) in Mondbeleuchtung. Der einfache Gegenstand ist durch die verschiedene Beleuchtung mittelst eines Feuers, welches ein Knabe angezündet hat, gehoben.

Bl. 17. Lief. VI, 2. Das Kloster St. Gertrud zu Nivelles. Man blickt in einen mannigfach beleuchteten Kreuzgang, der durch seine gekoppelten Säulen, darüber gespannte Rundbögen, platte Balkendecke, auf den Schluss des 12. Jahrhunderts hinweist. Eine Nonne kommt dahergegangen, um Brod an einige Arme zu vertheilen.

Bl. 18. Lief. VI, 3. Altar in der Kirche U. L. F. zu Hall. Diese letzte Darstellung der bisher erschienenen Hefte zeigt wieder eine grosse Meisterschaft in Auffassung und Behandlung. Die Kirche scheint zu Ende des 15. Jahrhunderts gebaut; der Altar ist aus der Renaissancezeit. Er ist mit Statuen, Reliefs und vielfachem Ornament verziert und reicht fast bis zur Wölbung der Kirche hinauf. Einige Geistliche und Betende dienen zur Staffage.

Der Text giebt in der Einleitung einen gedrängten Ueberblick der Entwickelung der christlichen Baukunst und der Einwirkung der geistlichen und weltlichen Zustände auf dieselbe, namentlich in den Niederlanden. Es reihen sich daran kurze Besprechungen über die dargestellten Gegenstände, die Zeiten ihrer Erbauung und Veränderung; doch dringt der Verf. nicht tiefer in den Charakter des Styles jedes Kunstwerkes ein, welches allerdings beim Mangel von Grundrissen, Durchschnitten und Details schwierig, auch wohl dem Zwecke des Werkes nicht entsprechend sein würde, da es sich nur auf malerische Darstellung des Hauptcharakters jedes Gegenstandes beschränkt und weitere Brauchbarkeit für den Archäologen und Techniker davon offenbar ausgeschlossen werden sollte. **D. P.**

Zeitung.

Berlin. Ein neuer Industriezweig wird gegenwärtig in unserer Stadt wieder in das Leben treten. Es betrifft derselbe die künstliche Fabrikation von Gegenständen, welche bisher aus Stein durch Steinmetz- und Bildhauer-Arbeit gewonnen wurden, die aber nach dieser neuen Methode gegenwärtig aus einer dem Sandstein ähnlichen Masse gegossen werden sollen. Das gegossene Fabrikat soll nicht allein an äusserer Schönheit und Glätte, sondern auch an Haltbarkeit das durch den Meissel gewonnene übertreffen und im Preise nur die Hälfte des letzteren kosten. Die Herren A. Egells und Fischer werden am hiesigen Platze in der Chausseestrasse ein derartiges Etablissement errichten und sich mit der Anfertigung aller Arten Kunstgegenstände, wie Statuen und Büsten, so wie der verschiedensten Gartenmöbel, Bau- und Stuckatur-Arbeiten beschäftigen. (B. N.)

Auf Allerhöchsten Befehl wird die auf dem Petersberge bei Halle so romantisch gelegene alte Peterskirche, welche seit fast drei Jahrhunderten eine Ruine ist, restaurirt werden. Zunächst soll der hohe Chor und das Mittelschiff, welche noch die am besten erhaltenen Theile der alten Kirche sind, wiederhergestellt werden. Bekanntlich war diese Kirche die Grabstätte der Ahnherren des regierenden sächsischen Fürstenhauses und ursprünglich mit einem Kloster verbunden, welches im Jahre 1124 vom Ritter Dedo von Wettin gegründet wurde. Der Bau der Kirche begann um 1130, die Vollendung derselben und die Einweihung des Klosters und der Kirche fand 1150, also vor länger als sieben Jahrhunderten statt. In dem grossen Brande von 1565 wurde das Kloster ganz, die Kirche zum grossen Theil zerstört. Seit dieser Zeit liegt sie in Trümmern. Dieses ehrwürdige Alter, noch mehr aber die herrliche Lage auf der Höhe des Petersberges, von welchem man die ganze Umgegend mit überschaut, lassen diesen Bau als sehr zweckmässig erscheinen. (V. Z.)

Der Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staate hat in seiner Generalversammlung vom 12. d. M. beschlossen, den Geschichtsmalern Schrader, Menzel und Richter die Preise aus dem Legate der v. Seydlitz'schen Stiftung zu ertheilen.

*** Eisenach.** Der Erbprinz, welcher bekanntlich die Wartburg restauriren lässt, hat nun auch zur Ausschmückung der inneren Räume mit Fresken M. v. Schwind aus München berufen. Von der Genialität dieses Künstlers im Komponiren und seinem grossen Geschick, womit er die bezeichnete Malart beherrscht, sind die ansprechendsten Schöpfungen zu erwarten.

Bonn. Der Privat-Docent, Dr. F. Overbeck allhier hat einen Ruf als Professor der Archäologie der Kunst an der Universität Leipzig erhalten, welchem derselbe Folge leisten wird.

Köln, 10. Mai. Heute wurde das elfte Stiftungsfest des Dombauvereins nach herkömmlicher Weise gefeiert. Ein Bericht des Dombaumeisters Baurath Zwirner brachte die fröhliche Kunde, dass er mit dem Jahre 1854 das Langhaus, das Hauptschiff unter Dach zu bringen und die Transepte so weit zu führen hoffe, dass der ganze Bau geschlossen werde, natürlich ohne Strebewerk. (V. Z.)

München. 22. April. Der König hat befohlen, dass zur Illustration des Hauses Wittelsbach eine ähnliche Sammlung veranstaltet werde, wie das jüngst erschienene und mit vielen Abbildungen versehene Werk über die Alterthümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern. Zu diesem Zwecke haben alle Distriktspolizeibehörden anzuzeigen, was sich von historischen Denkmälern etc., die in irgend einer Beziehung zur Geschichte des Hauses Wittelsbach stehen, erhalten hat. (V. Z.)

Zur Errichtung eines Denkmals für Lorenz v. Westenrieder hat sich hier ein Centralausschuss, mit dem Staatsminister des Innern Grafen Reigersberg an der Spitze, gebildet, der so eben einen Aufruf zur Betheiligung erlässt. Die Kosten des Denkmals werden sich auf 8000 G. belaufen. Bereits haben II. MM. König Max und König Ludwig je 1000 G. zugesichert; der Magistrat von München wird einen Beitrag von 2000 G. leisten. (B. N.)

Weimar. Die Frau Grossherzogin hat durch den Bildhauer von Hoyer aus Dresden, welcher eine Reihe von Jahren in Rom gelebt hat und vor einigen Jahren von der Frau Grossherzogin hierher berufen wurde, um verschiedene Arbeiten für sie auszuführen, eine Marmorbüste von Johann Matthias Gesner anfertigen lassen und dieselbe dem hiesigen Gymnasium, an welchem dieser Gelehrte und Jugenderzieher während der Jahre 1715—29 als Conrector wirkte, verehrt.

Grosse Freude hat hier die Nachricht verursacht, dass der Kaiser von Oesterreich zur Errichtung der Denkmäler für Goethe, Schil-

ler und Wieland, für welche der König Ludwig von Baiern schon vor einiger Zeit das Erz bewilligt hat, den ansehnlichen Beitrag von 200 Stück Dukaten dem Comité habe zugehen lassen. Bildhauer Gasser in Wien, der Auftrag zur Anfertigung einer Zeichnung zu der Statue Wieland's erhalten hatte, hat dieselbe eingesendet. Sie stellt Wieland in den mittlern Jahren dar, mit leichtem, bequemen Frack und kurzen Hosen. (D. A. Z.)

Ferner berichten die Zeitungen, dass der König von Sachsen zu dem hohen Zwecke 200, die Frau Prinzessin von Preussen 100 Thlr. eingesandt habe. Mehrere der angesehensten deutschen Bühnen haben Beneßzvorstellungen zugesagt, und das Wiener Hofburgtheater hat ausserdem bereits 200 Ducaten beigesteuert. —

Endlich meldet die *Presse*: In Weimar hat sich ein Ausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Schiller, Göthe und Wieland gebildet. Dieser Ausschuss war mit Recht der Ansicht, das literarische Frankreich werde sich diesem Akte der öffentlichen Bewunderung gern anschliessen, und es wurde von den Herren Dr. L. Fleury und Isidor v. Loewenstern in Paris eine Sammlung eröffnet. Se. Maj. der Kaiser, dessen Lieblingsschriftsteller Schiller ist, liess dem Dr. Fleury zu diesem Zwecke 2000 Francs übermachen.

Wien. An Beiträgen zum Kirchenbau für die glückliche Rettung Sr. Majestät sind bereits über eine halbe Million Gulden eingegangen. (V. Z.)

Rom. Torquato Tasso soll ein prachtvolles Denkmal erhalten. Der Papst hat zur Gründung desselben im Kirchenstaate eine bedeutende Summe aus eigenen Mitteln gegeben. (V. Z.)

Paris. Eine Liste, welche in diesen Tagen in Lille aufgelegt wurde, um Beiträge zum Aufbau der Kirche Notredame de la Treille zu sammeln, hat in zwei Tagen Unterschriften im Betrage von 120,000 Frs. erhalten. In diesem Augenblicke ist eine Menge solcher Listen in den Departements im Umlauf, mit deren Ertrage über 40 Kirchen in Frankreich theils neu gebaut, theils wieder aufgefrischt werden sollen. (B. N.)

London. Vor einiger Zeit kamen hier die spanischen Gemälde Louis Philipp's zur öffentlichen Versteigerung. Es wurden im Ganzen hohe Preise bezahlt. Die hiesige National-Galerie kaufte einen schlechten Zurbaran für 265 £, während ein viel besseres Gemälde von demselben Meister für Se. Maj. den König von Preussen für 165 £ erstanden wurde.

Der zweite Theil derselben Sammlung kam vor einigen Tagen zur Versteigerung. Die angebotene Partie bestand aus 82 Stücken von Velasquez, Murillo, Ribera, Zurbaran und es wurden dafür an 6500 £ eingenommen. — Den höchsten Preis erhielt Velasquez's berühmtes Bild „die Anbetung der Schäfer". Von der National-Galerie wurden Gemälde für 2050 £ erstanden. Die Magdalena von Murillo wurde für den Louvre für 840 £ und der heilige Augustinus von demselben Meister für 680 £ verkauft. (B. N.)

Stockholm. Auf Anregung der schwedischen Akademie der Wissenschaften ist eine Subscription zur Errichtung eines Denkmals des berühmten Chemikers Berzelius eröffnet worden. Bereits sind 24,000 Thaler Banco gezeichnet. (V. Z.)

Kunstvereine.

Die Versammlung zu **Halberstadt.**

Protocoll.

Geschehen Halberstadt, am 7. Mai 1853.

Gegenwärtig die Deputirten der resp. Kunst-Vereine
für Braunschweig Hr. Dr. Carl Schiller,
„ Cassel „ Geh. Finanz-Assessor v. Sehmerfeldt,
„ Halle „ Dr. Weber,
„ Gotha „ Schulrath, Director Loof,
„ Hannover „ Hofbaumeister Vogeli,
„ Leipzig „ Stadtrath Carl Lampe,
für Magdeburg Hr. Director Schubert und
„ Halberstadt der Dr. Lucanus, zugleich der Herr Justizrath Krüger, Herr Hasenpflug und Herr Lehrer C. Elis.

Die Herren hatten im Laufe des Tages die Kunst-Ausstellung einer genauen Musterung unterworfen und somit wurden zunächst die Ausstellungsangelegenheiten für 1853 nochmals erörtert, wobei es sich herausstellte: dass, da Leipzig nicht vor Ende Mai seine Ausstellung eröffnen, und erst in der zweiten Hälfte des Monats Juli Alles nach Gotha liefern kann, die Eröffnung der Ausstellung in Gotha erst Ende Juli, die zu Cassel erst in den letzten Tagen des August oder mit dem 1. September möglich wird. Es ist aber gebeten, dass sowohl Leipzig als Gotha die Ausstellungen nicht weiter ausdehnen, sondern Alles so zeitig wie möglich weiter liefern lassen.

Der Deputirte von Cassel klagte von Neuem, dass Cassel durch die Last der Rücksendungen verhältnissmässig mehr Kosten tragen, und sich fast allein allen Klagen und Vorwürfen aussetzen müsste, weil die Beschwerden der Empfänger stets erst beim Rückempfange der Gemälde zur Sprache zu kommen pflegten, gleichviel wo und wann irgend eine Verletzung an Gemälden, Rahmen und Kisten entstanden sei.

Dazu komme, dass Cassel die besten Bilder, welche die Zierden der vorangegangenen Kunstausstellungen gewesen, nicht mit zugesendet empfinge, dass mithin Cassel mehr als die andern Vereine durch verhältnissmässig viele und nach und nach angesammelte geringe Bilder Beschwerde, und durch das einzelne Verschicken derselben, zum Theil nach entfernten Orten, noch obenein die erheblichsten Unkosten habe. Wenn diese Facta auch im Allgemeinen als begründet angesehen wurden, so glaubten die Vereins-Deputirten doch auf keinen Fall die von Herrn v. Schmerfeldt beantragte gemeinschaftliche Uebertragung der Kosten auf sich nehmen, oder überhaupt eine Vergütung zugestehen zu können.

Dagegen versprach man von allen Seiten, die Lagerbücher auf das Genaueste zu führen, die Notizkataloge mit grösster Sorgfalt zu schreiben, war auch bereit, sofort Schritte zu thun, um sich wenigstens eines Theiles der zu geringen Gemälde zu entledigen. Es wurde deswegen eine Commission gebildet aus Hrn. Stadtrath Lampe, Hrn. Schulrath Loof und Hrn. Geh. Finanz-Assessor v. Sehmerfeldt, welche denn auch auf dieser Ausstellung alles als entschieden zu gering und ungeeignet Erkannte bezeichnete, und dessen Rücksendung von Halberstadt aus an die betreffenden Absender anordnete.

Da die bereits sehr gesichtete Ausstellung in Halberstadt nur noch sehr wenig enthielt, was sofort zurückgewiesen werden sollte, die Mehrzahl der weniger bedeutenden Bilder aber schon nach Leipzig abgeschickt war, so behielt sich die Commission vor, in Leipzig eine zweite Sichtung vorzunehmen.

Wenn man auch anerkannte, dass die Ausstellung in Halberstadt, wie sie jetzt dasteht, in der Mehrzahl wirklich gute, und nicht wenige ganz vorzügliche Gemälde enthält, und darin einen Vorzug vor den Letzteren hat, so hielt man es dennoch für nothwendig, sich für die Zukunft mehr wie bisher gegen die Ueberlast zu geringer und ungeeigneter Bilder zu sichern; es wurde daher gewünscht mit der Vertheilung der Programme künftig noch vorsichtiger zu Werke zu gehen. Der Dr. Lucanus hat aus diesem Grunde die Herren: dass jeder Verein zeitig genug dem Hauptgeschäftsführer ebensowohl eine Liste derjenigen Künstler, von welchen man vorzugsweise Kunstwerke wünsche, anfertigen möge, als von denen, deren Werke man zu vermeiden für nothwendig halte, damit daraus die Hauptlisten zur Norm für die Vertheilung der Programme zusammengestellt werden könnten.

In Betreff der Transportkosten-Vertheilung wurde der am 20. October zu Berlin gefasste Beschluss aufrecht erhalten. Der Hauptgeschäftsführer Dr. Lucanus bat, ihm die Rechnungslegung über die Generalkosten pro 1853 und die nachträglich pro 1852 zu zahlenden für die durch die Sendung der Bilder von Hauser und Kaselowsky erwachsenen, bis Ende des Jahres nachzulassen.

In Rücksicht auf viele Verhältnisse und Umstände wurde für die nächste Zukunft der vermittelnde Vorschlag des Dr. Lucanus, dass der westliche Cyclus zwar alljährliche Ausstellungen veranstalten wolle, dass dabei aber ein Wechsel der Theilnahme zwischen den geographisch mittleren Städten stattfinden solle, weil auch Leipzig sich sehr geneigt erklärte, alle 2 Jahre unter ähnlichen Verhältnissen Theil haben zu wollen

wie 1853, vorausgesetzt, dass das einzig geeignete Local zur betreffenden Zeit zur Disposition stehen würde. Mit Confirmation des Beschlusses vom 20. October 1852 wird daher im Jahre 1854 Hannover im Februar beginnen, Magdeburg in den nächsten Tagen nach dem Osterfeste eröffnen, Braunschweig Ende Mai folgen, (und da Halberstadt pro 1854 ausfällt) Halle am 10. Juli, Gotha am 12. August und Cassel am 15. September eröffnen. Die Transportkosten-Vertheilung pro 1854 stellt sich so: dass Hannover die Empfangskosten bis Hannover etc. trägt, Braunschweig sowohl die Kosten bis Braunschweig, als von da bis Halle, dagegen von Gotha 20 Thlr. Vergütigung empfängt. Halle befördert franco Gotha, Gotha franco Cassel, Cassel trägt den Rücktransport.

Auf sichere und vorschriftsmässige Verpackung wird jeder Verein, insbesondere bei jeder Rücksendung an die Künstler, die grösste Sorgfalt verwenden lassen.

Im Jahre 1855 werden somit in ähnlichem Verhältnisse Hannover, Halberstadt, Leipzig, Gotha, Cassel die Ausstellungen des westlichen Cyclus veranstalten.

Der Hauptgeschäftsführer Dr. Lucanus brachte dabei zur Sprache, dass seine Autorisation mit Ende der Ausstellungen pro 1853 erlösche, und hat deswegen zur Neuwahl eines Hauptgeschäftsführers pro 1854 und 1855 zu schreiten, stellte auch selbst die Frage: ob es nicht geeigneter sein möchte, einen anderen der Herren Deputirten zu wählen, da 1854 Halberstadt an den Ausstellungen des Cyclus nicht mit Theil haben würde. Auf den einstimmigen Wunsch der Anwesenden, dass der Dr. Lucanus auch unter diesen Verhältnissen die Hauptgeschäftsführung beibehalten möge, stellte sich derselbe gern auch für diese Periode den Vereinen zu Diensten.

Halberstadt, den 8. Mai 1853.

Dr. Lucanus.

VERKAUF

einer ausgezeichneten Copie von P. P. Rubens Meisterwerk: „die Kreuzabnahme“ von Caspar Jakob von Opstal von Antwerpen in Nürnberg.

Peter Paul Rubens unstreitig schönstes Werk, ist bekanntlich seine herrliche Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen, das unter allen Bildern dieses grossen Meisters oben ansteht. Alle Figuren dieses Bildes sind auf das eifrigste um Christus bemüht und auf ihn bezogen, streben zu einer schönen und grossen Gruppe zusammen, welche die trefflich zusammengehaltenen Lichtmassen noch mehr als ein Ganzes erscheinen lassen.

Hiezu kommt eine wahrhaft leuchtende und doch nicht zu starke Färbung, ein genaues Studium der einzelnen Theile und eine ungleich sorgfältigere Ausführung, als gewöhnlich, ohne dadurch die Frische und Ursprünglichkeit der Gedanken zu beeinträchtigen.

Dieses herrliche Bild zieht jeden gefühlvollen Christen auf's höchste an, so dass es seiner Zeit ein solches Aufsehen erregte, dass grosse Summen dafür geboten wurden, das Bild für Kirchen und Klöster in der Grösse des Originals kopiren zu lassen. (Es ist 14 Fuss hoch und 11 Fuss breit.) Bedeutende Meister verstanden sich dazu, und einer von diesen war Caspar Jacob von Opstal, Maler von Antwerpen, der dieses Bild im Jahre 1704 im Dom daselbst auf einem Gerüste malte. Die Haltung, Färbung, sein Pinsel, wie die richtige Zeichnung seiner Copie lassen gegen das Original nichts zu wünschen übrig, was auch neulich der Altmeister der Kunst, Peter von Cornelius, als er dieses Bild gesehen, selbst aussprach. Opstal war ein vortrefflicher Zeichner und malte selbst nach eigener Erfindung Altarbilder, welche von seinem Farbsinn und seiner technischen Fertigkeit Zeugniss geben, wie sie diese Copie bewährt, welche nicht im mindesten gelitten hat. Sein Bild ist klar, auf Segeltuch gemalt, vortrefflich erhalten und nicht im geringsten retouchirt.

Diese so schöne Copie gehörte dem verstorbenen Herzog Alexander, dem Bruder des verstorbenen Königs Friedrich I. von Württemberg, welcher dieselbe nach der französischen Revolution zu Anfang dieses Jahrhunderts in Paris für eine bedeutende Summe ankaufte; sie war fortwährend eine Zierde seiner Gemälde-Galerien in Deutschland und Russland, wo sie auf 17000 Rubel geschätzt wurde.

Da nun diese Galerie von den Erben vertheilt worden, und das grosse Bild wegen Mangel an Raum von dem gegenwärtigen Besitzer nicht mehr aufzustellen ist, so soll dasselbe als ein Kirchen- oder Altarbild an christliche Kirchen um einen mässigen Preis verkauft werden, und, damit dieses Bild eine allgemeine Würdigung finden kann, ist dasselbe gegenwärtig im Chor der ehemaligen St. Katharinen-Kloster-Kirche in Nürnberg, dem jetzigen Locale der permanenten Ausstellung der Nürnberger Bauhütte für Kunst und Gewerbe aufgestellt, wo es an jedem Tage von Morgens 9 Uhr bis Abends 4 Uhr zu sehen ist.

Eben daselbst wird auf portofreie Anfragen nähere Auskunft ertheilt.

Nürnberg, den 28. April 1853.

C. Heideloff,
Kgl. Professor und Conservator der Kunst- und Baudenkmale in Nürnberg.

KUNST-ANZEIGE.

Man nimmt sich hiermit die Freiheit, das kunstliebende Publikum zu benachrichtigen, dass eine grosse Versteigerung der kostbaren Kunstsammlungen des verstorbenen Professors J. N. BYSTRÖM den 18. Juli und folgende Tage dieses Jahres in Stockholm Statt haben wird. Diese Sammlungen bestehen aus 310 Gemälden, hauptsächlich aus den älteren italienischen Schulen, nebst einer beträchtlichen Anzahl Gruppen, Statuen, Büsten etc. etc., von bemeldetem schwedischen Bildhauer in Marmor ausgeführt. Die Gemälde sind wohl erhalten und mit vergoldetem Rahmen versehen, und die vorzüglichsten Marmorwerke in besonders schönem Statuaire-Marmor ausgeführt und ebenfalls wohl erhalten. Nähere Nachweisungen giebt das Verzeichniss, welches bei dem Herrn Rudolph Weigel in Leipzig zu haben ist.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 23. Sonnabend, den 4. Juni. 1853.

Das Urtheil Salomons, Oelgemälde von Franz Schubert.

Ein schönerer Stoff, die Gerechtigkeit und Weisheit darzustellen, mag nicht leicht gefunden werden, als jener einfache Vorgang, den uns die heilige Schrift im ersten Buch der Könige mit ihrer schlichten Erzählung so ergreifend vor die Seele führt. Ist es doch die Mutterliebe, die in ihrem heiligsten Besitzthum gekränkte, welche durch den Ausspruch des gotterleuchteten Königs in ihre ewigen Rechte wieder eingesetzt wird. Daher das tiefe, rein menschliche Interesse, welches man dieser Schilderung nie versagen wird; daher auch die oft wiederholten Versuche der Künstler, den Vorgang durch bildliche Darstellung zu verewigen. Es ist einer von jenen Stoffen, die nicht zu erschöpfen, denen immer neue Seiten abzugewinnen sind, die weder veralten noch erkalten. Die Weisheit des Richters, die liebende Angst der rechten Mutter, der trotzige Gleichmuth der falschen, das Staunen der Umstehenden, — welcher Reichthum von Motiven, von wirkungsvollen Gegensätzen, und dazu, welch' ungebrochne, ungemischte, der bildenden Kunst äusserst vortheilhafte Einfachheit der Empfindungen!

Eben diesen Gegenstand wählte man denn auch zur Ausschmückung des Schwurgerichts- und Stände-Saales in Dessau, und Franz Schubert erhielt den Auftrag, das Bild für seine Vaterstadt zu malen. Es ist 12½ F. breit und 7½ F. hoch In der Mitte auf einem um einige Stufen erhöhten Thron, zu dessen Seiten zwei goldene Löwen ruhen, sitzt der noch jugendliche König. Lichtbraune Locken umwallen sein Haupt, auf welchem die Krone glänzt. Die kräftige Jünglingsgestalt umhüllt ein blaues, goldgesäumtes Gewand, über welches der rothe, edelsteingeschmückte, goldverbrämte Mantel sich breitet. Die lebhafte Bewegung hat den Mantel auf die Seite gleiten lassen; denn während die Linke ruhig das Scepter hält, weist nach der Gruppe, die zur Rechten des Thrones den Vorgrund füllt, gebietend die Rechte hin, um dem Henker Einhalt zu thun. Dieser, eine blühend kräftige, halb nackte, halb von einem Schurz umhüllte Mannesgestalt, hat eben mit dem Schwerte ausgeholt, um an dem lebenden Knaben, den seine Linke emporhält, den Urtheilsspruch des Königs zu vollziehen. Die Mutter aber, die knieend ihre Sache vor den Thron gebracht hat, ist in jäher Seitenbewegung dem Vollstrecker des harten Befehls in den Arm gefallen und deutet mit angsterfüllter Geberde nach ihrer Gegnerin hin: „Ach, mein Herr, gebet ihr das Kind lebendig und tödtet es nicht". So ist also die gerechte Sache schon entschieden, und die vorgebliche Mutter, getroffen von der Gewalt der Wahrheit und dem eignen Schuldbewusstsein, ist rücklings zu Boden gestürzt, Entsetzen im bleichen Angesicht. Das blassblonde Haar, das in üppiger Verwirrung sich gelöst hat, das fahle Gewand, das halbgeöffnet den Körper umfliesst, verstärkt noch den unheimlichen Ausdruck der starren Züge. Es ist ein ergreifendes Bild der zu Boden geworfenen Lüge. Zwischen beiden Frauen liegt am Boden das gestorbene Kind, von bläulichen Schatten des Todes überhaucht. Hinter der falschen Mutter sitzt auf einem Schemel ein junger Schreiber, einen Griffel in der Rechten, auf dem Schoss einen Pergamentstreifen entrollend, in welchem er die richterlichen Sprüche des Königs verzeichnen soll. Sein jugendliches Gesicht wendet sich mit dem Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit, in welche sich Staunen mischt, nach diesem hin, als wolle er die Worte ihm von den Lippen lesen. Mehrere zuschauende Aelteste, die nach dieser Seite die Scene schliessen, sprechen in lebendiger Uebereinstimmung mit ihren Charakteren den Antheil aus, den ihnen der Vorgang einflösst. Der vordere begleitet das ehrfurchtsvolle Staunen seines Gesichts durch ein Ueberraschung ausdrückendes Ausstrecken seiner Rechten; der folgende, ein scharfsinniger Kopf, wägt bei sich mit emporgehobenem Zeigefinger der an die Brust gedrückten Hand die glückliche Klugheit des Urtheils; ein andrer vertritt mehr die Empfindung stummer, gläubig hinnehmender Bewunderung, während der vierte mit leuchtendem Blick und aufgehobener Rechten nach Oben, dem Quell aller menschlichen Weisheit, deutet.

Diese Composition, klar und übersichtlich in der Anordnung wie sie ist, und einfach wie eine ernstere historische Auffassung des Gegenstandes sie heischte, zeichnet sich zu-

gleich durch eine wohlgelungene dramatische Concentration der einzelnen Momente der Handlung aus, die sofort den Beschauer mitten in den Vorgang hineinzieht, das Verständniss jeder Figur erhöht und das Interesse an dem Ereigniss aufs Glücklichste steigert. Der Glanzpunkt des Bildes ist aber unstreitig die Gruppe des Henkers und der ihm in den Arm fallenden Mutter. Der Ausdruck von Seelenangst in ihrem, von gleichmüthiger Verwunderung in seinem Gesichte, das leidenschaftlich bewegte ihrer Stellung, die freie noble Haltung seines Körpers, die durchaus nichts Gemachtes, Gezwungenes hat, die eben Nichts ausdrückt, als was sie soll: das momentan Unentschiedene eines in Ausübung des gleichgültigsten Amtes plötzlich Unterbrochenen —, das Alles, verbunden mit energischer Färbung und trefflicher Modellirung, lässt diese Partie als vorzüglich gelungen erscheinen. Auch die rücklings zu Boden gestürzte Rivalin ist von ergreifender Gewalt des Ausdrucks. Indem der Künstler die schnelle Aufeinanderfolge der einzelnen Momente der Handlung, die abwehrende Bewegung der Mutter, die ihr folgende Entscheidung des Königs und das hierdurch herbeigeführte Zusammensinken der unächten Mutter uns in einem Blicke vor Augen führt, gewinnt er nicht allein an dramatischer Bewegung, sondern hebt auch, wie es seinem Gegenstande und der Bestimmung des Bildes entspricht, die Wirkung weiser Gerechtigkeit in ihrer Beschützung der Unschuld und Vernichtung ungerechter Begierden zum geistigen Mittelpunkt seiner Darstellung.

Wenn dagegen die Gruppe der Zuschauer in Anlage und Ausführung zurücktritt, so ist das ohne Zweifel mit gutem Grunde absichtlich geschehen, damit der volle Accent auf den Hauptpersonen ruhe, und wir billigen diese Rücksicht um so mehr, als die Individualisirung der Köpfe keineswegs darunter gelitten hat. Nur den vornehmsten Träger des Gedankeninhalts des Bildes, den König, hätten wir etwas bedeutender gewünscht; auch scheint uns der rechte Arm, der sich gebietend ausstreckt, etwas zu stark und schwer, mehr einem Samson, als einem Salomon gehörend. Dass dagegen der Künstler den König in jugendlicher Blüthe dargestellt, hat nicht bloss die geschichtliche Ueberlieferung für sich, sondern empfiehlt sich auch durch die Rücksicht, dass die Weisheit wunderbarer und gotteingegebener erscheinen muss da, wo man sie nicht vermuthet, bei einem Jüngling, als da, wo man sie zu erwarten berechtigt ist, beim gereifteren Mann oder Greise.

Alle Figuren aber — und darin besteht ein hervorragender Vorzug dieses Bildes — sprechen ihre Bedeutung klar und bestimmt aus in ebenso schlichter, als wirksamer Anordnung. Zugleich herrscht in der Conception diejenige Gehaltenheit, die man von einem historischen Bilde dieser Art zu erwarten berechtigt ist, ohne dass sie in befangene Nachahmung conventionell hergebrachter Vortragsweise verfiele. Es ist eben eine Menge eigner, selbständiger Schöpferkraft, freier, würdevoller Bewegung und Charakteristik darin enthalten, welcher in den meisten Fällen auch die Durchführung der Einzelformen, sowie die Behandlung der Farbe wohl entspricht, so dass man den wohlthuenden Eindruck eines Werkes erhält, das aus einer ernst ringenden und schaffenden Künstlerseele hervorgereift ist.

W. Lübke.

Ein Besuch in E. Deger's Werkstatt.

Wenn wir früher der kirchlichen Malerei in Düsseldorf, im Verhältniss zu den übrigen Leistungen der dortigen Schule, eine untergeordnete Stellung anwiesen, so geschah dieses natürlich mit Ausschliessung der Deger'schen Schöpfungen, die für Düsseldorf allerdings auch als exotisch gelten können. Denn einerseits beruht das Wesen der Deger'schen Arbeiten so sehr auf selbstgeschaffenem und gebildetem Grunde, dass sie von Düsseldorf wenig mehr als ihre technischen Vorzüge entlehnt haben; andrerseits treten sie nicht nur in ziemlicher Entfernung von dieser Stadt an das Licht, sondern man merkt auch in derselben, wo sie ihrer Vollendung entgegengeführt werden, wenig davon. Man kann lange in Düsseldorf verweilt und viel von Degers Arbeiten gehört haben, ohne dass man selbst auch nur etwas davon zu Gesicht bekam. Als so menschenfreundlich dieser Künstler auch sonst in seinem Umgange gerühmt wird, so hält er sich doch eben als Künstler sehr zurückgezogen und der Zugang zu seiner Werkstatt ist schwer zu erlangen, was der vollkommen entschuldigen wird, der sonst hat beobachten können, wie sehr die beschwerliche Neugier der Touristen die Künstler in ihrem stillen Schaffen belästigt. Uns verschaffte ein günstiger Zufall den Eintritt in Degers Werkstatt und wir fanden eine Menge Arbeiten seiner Hand, theils Vorbereitungen zu den Sommerarbeiten auf Stolzenfels, Entwürfe, Cartons, Farbenskizzen u. A., theils kleinere, mehr oder minder der Vollendung entgegengerückte Bestellungen, Votivtafeln, Hausaltärchen u. s. w., von ihm selbst oder seinen Schülern ausgeführt. Wir hatten von Deger schon sonst manches Grössere gesehen, namentlich seine Fresken in der Apollinaris-Kapelle zu Remagen bewundert, und doch müssen wir gestehen, dass erst hier uns das eigentliche Wesen und die Bedeutung Degerscher Kunstübung aufging. Ein ausgeführtes Bild, namentlich ein Frescogemälde, übt in der Pracht seiner Vollendung, besonders beim ersten Anblick, immer eine Wirkung, die dem feineren Geiste, sowohl des Betrachteten, als des Betrachtenden, Abbruch zu thun scheint. Dazu kommt die grössere Entfernung, aus der man die Bilder sieht, die Umgebung, die auch ihre Ansprüche macht und ablenkt, besonders aber, dass das Werk, wo es erst in die Oeffentlichkeit tritt, oft gar nicht mehr unmittelbar vom Meister selbst, sondern von einem Schüler herrührt, der mehr im grossen Ganzen den ersten schöpferischen Gedanken wiederzugeben wusste, das feinere, ätherische Element aber verfliegen liess. Gerade in die ersten Entwürfe, oft in wilde Kohlen-, Feder- oder Pinselstriche, die einem Laien sonst ganz unverständlich zu sein pflegen, hatte Deger einen Ausdruck der Schönheit und des Lebens zu legen gewusst, wie er selten gesehen wird; und es ist sehr zu bedauern, dass solche erste Entwürfe, die den Eingeweihten am meisten erfreuen, gewöhnlich vernachlässigt werden und verloren gehen. Es ist zwar nicht zu läugnen, dass in Düsseldorf, wie anders wo, Mancher seine Kunst als tüchtige Kuh zu melken versteht, dennoch möchten wir den deutschen Künstlern etwas von dem Speculationsgeiste der Niederländer, Franzosen und Engländer wünschen, die nicht nur das fertige Bild, sondern auch ihre Entwürfe, Studien, Skizzen, Cartons u. s. w. in den Handel und so wenigstens zur Erhaltung bringen.

Der Hauptcharakter der Deger'schen Malereien ist, auf den ersten Blick, ein streng kirchlicher, und eben hierin ist wohl der Grund des Verhältnisses zu suchen, welches zwischen dem specifischen Düsseldorf und Deger sich gebildet hat, gegen den man in einer seltsam mit Anerkennung und Hochachtung gemischten Opposition sich erhält. Allerdings drückt der ernste, in seiner Unentweihtheit strenge Charakter der Deger'schen Kunst eben so wenig eine Anerkennung des gewöhnlichen, hie und da etwas frivol werdenden Düsseldorfer Realismus aus, als dieser im Stande ist, eine weitere Bezeichnung als des Kirchlichen, oder gar Katholischen für Degers Arbeiten zu finden. Der unbefangene Beobachter bemerkt aber gar bald, dass das kirchliche Prinzip nur eine äussere Schranke und Gränze ist, die der Künstler sich selbst gesteckt hat, innerhalb deren er aber seine Kunst auf eine Weise sich bewegen lässt, die einen neuen Beleg für die alte Wahrheit bietet, dass es im Grunde ziemlich gleichgültig ist,

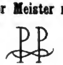
welcher religiösen oder philosophischen Ueberzeugung Einer anhängt, dass es vielmehr darauf ankommt, welchen lebendigen Geist und geistiges Leben Einer in sich trägt. Man könnte aus Degers Kunstschöpfungen Gedanken und Lehren entnehmen, die die orthodoxe Kirche schwerlich billigen würde, wovon aber auch unsere freieste Philosophie noch Nichts sich hat träumen lassen. Wir möchten den Ausdruck kirchlich in sofern gelten lassen, als Deger in manchen seiner Arbeiten wirklich predigt und zwar ein Menschenthum, so heilig, frei und froh, als nie etwas Aehnliches uns entzückte. Deger hat nicht das Gewaltige, Reformatorische, wie Cornelius, nicht das Ideale, Begeisternde, wie Kaulbach, aber er hat eben das Schöne, weilt mit seiner Kunst in jener Sphäre des Daseins, wo der letzte Friede geschlossen ist, wo es unnöthig wird, sich zu begeistern, zu streben und zu reformiren. —

Unter dem vielen Schönen, was wir in Degers Werkstatt sahen, wollen wir nur Zweierlei hervorheben. Das Erste ist die Schöpfung des Menschen, als Frescobild für Stolzenfels bestimmt, bis jetzt im Entwurf, im Carton und der Farbenskizze vollendet. Den mittleren Raum des Bildes wird das Fenster einnehmen, über demselben schwebt Gott Vater in halber Figur mit offnen, segnend ausgebreiteten Händen, Wohlwollen und die Offenbarung schöpferischer Kraft im Ausdrucke. Zur linken Seite des Fensters steht Adam in angenehmer Landschaft, neben sich einen Löwen und weissen Hirsch; zur rechten Eva mit der Löwin und der weissen Hirschkuh, eine Symbolik, die unbeschreiblichen Eindruck macht. Beide blicken hinauf zu ihrem Schöpfer, Adam, die Arme auf der Brust zusammengeschlagen, Eva, die Hände erhoben. Durch die Haltung ihres Körpers und die Züge ihres Antlitzes zittert, gemässigt je nach ihrem Geschlechte, in leisester Bewegung eine Mischung von glücklicher Verwunderung, seliger Hingabe an das neue Gefühl des Daseins und ungestörten, ungetrübten Selbstbewusstseins. Man empfindet vor diesem Bilde ganz das Gewicht und Glück jener Stunde, wo das erste Menschenpaar erschaffen wurde.

Das zweite Bild stellt den Sündenfall dar. Die beiden stehen noch so unschuldig, wie wir sie eben gesehen haben; aber sie blicken nicht mehr zu Gott empor, sondern zum Apfel hinab, den sie beide in Händen halten und mit zusammen geneigten Häuptern in argloser Neugier betrachten. Das Verbot hat ihnen die Frucht nur interessanter gemacht, sie werden von ihr kosten, wie ein Kind sein Spielzeug zerbricht, um zu sehen, was drinnen steckt; ihre Schuld bleibt selbst noch unschuldig und ihre Reue ist durch die Einsicht nicht zu theuer erkauft. Dass der Mensch nicht mit dem blossen Schauen und Spiele sich begnügt, sondern auch auf eigne Gefahr zu der Wirklichkeit und der Wesen Tiefe trachtet, ist eben Beweis und Bürgschaft seiner eignen Wirklichkeit und Unvergänglichkeit. Es liegt ein unergründlich philosophischer Tiefblick in solcher künstlerischen Auffassung. Der Sündenfall, ist er vorgekommen, muss so geschehen sein, wie Deger ihn hier aufgefasst hat.

A. v. E.

Martino da Udine, der Meister mit dem Monogramm



Aus ungedruckten Beiträgen zur Kunstgeschichte von

E. Harzen.

Die ersten sparsamen Nachrichten über diesen genialen, ausserhalb seines Vaterlandes kaum dem Namen nach gekannten Künstler, verdanken wir Vasari, der seiner mit einigen Zeilen im Leben des Pordenone gedenkt. Nähere Kunde von seinen Lebensumständen und Werken haben in späterer Zeit die Udineser Kunstforscher gesammelt, zuvörderst Altan in einem kurzen Aufsatze der *Raccolta Calogera* [1]), ausführlicher de Renaldis unter Benutzung der Archive von Friuli [2]), am vollständigsten aber Maniago [3]), dem wir die Mittheilung werthvoller Urkunden verdanken, mittelst deren wir die Werke des Künstlers chronologisch ordnen können und eine Uebersicht seiner Entwickelungsphasen erlangen. Diese sind so eigenthümlich, dass, ohne den Leitfaden der Documente, es schwer, ja kaum möglich sein würde, dem Meister auf seinem Gange zu folgen, zumal da von seinen Werken nur zwei mit Namen und Jahreszahl bezeichnete sich erhalten haben.

Martino, der Sohn eines unbekannten Malers Giov. Battista, wurde nach Maniago's Angabe um 1450 zu Udine geboren, mit Sicherheit wissen wir aber nur, dass sein Todesjahr zwischen 1545 und 48 einfällt. Er bildete sich aus in der, damals alle andern in Oberitalien überragenden Schule des Giov. Bellino, der den Schüler liebgewann und ihm den Namen Pellegrino beilegte [4]), welcher ihn durch das ganze Leben begleitete. Sein muthmaasslich erstes bedeutendes Werk im nahegelegenen Städtchen San Daniele erwarb ihm von dort den Zunamen, und so wurde allmählig Martino da Udine in Pellegrino da San Daniele verwandelt, unter welchem Namen die Geschichte sein Andenken aufbewahrt hat.

Mit sehr bescheidenen Ansprüchen sehen wir Pellegrino — im Jahre 1495, wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Venedig, — als Supplikanten auftreten um eine Thorwärtelstelle, womit die Obliegenheit, gewisse Wappen und Fahnen zu malen, verbunden ist. Durch dieselbe, welche ihm jährlich drei und zwanzig Dukaten einträgt, zu Amt und Brod gelangt, erblicken wir ihn sofort 1497 mit der Tochter eines Magisters Portunare aus obgenanntem San Daniele verheirathet und auch schon dort am Orte beschäftigt, die kleine Kirche der Brüderschaft von S. Antonio mit Frescomalereien auszuschmücken, welche noch existiren und von denen, trotz des vernachlässigten Zustandes des Gebäudes, die Mehrzahl wohlerhalten ist.

Der älteste Theil dieses ansehnlichen Werks sind die Dekkenmalereien des Chors, in denen Gott-Vater, die Evangelisten und die Kirchenväter in edlen, würdigen Gestalten dargestellt sind, in Typus und Ausführung der Bellinschen Schule vollkommen entsprechend. Der Künstler bezeichnete diese Arbeit mit der Inschrift [5])

pelegrin 1498.
pinxit·

nach deren Vollendung eine Unterbrechung eintritt, bis 1513, wo deren Fortsetzung beschlossen wird, wovon weiter unten die Rede.

Vom Jahre 1500 ist der Contract datirt, über ein im Dom zu Udine befindliches Altarbild: St. Joseph, stehend, mit dem Jesuskinde in den Armen, das von Johannes verehrt wird, — eine prachtvolle verfallene Säulenstellung im Hintergrunde; ein in edlem, grandiosen Style ausgeführtes Werk, das grosse

1) *Del vario Stato della Pittura in Friuli, opera posthuma del Conte Fed. Altan di Salvarola. Raccolta d'opuscoli scientifici etc.* T. I. Venezia 1728. 12.

2) *Della Pittura Friulana, Saggio storico di Monsignore Conte Girol. di Renaldis. Canonico etc.* 2. Aufl. Udine 1798. gr. 4.

3) *Storia delle Belle Arti Friulane, scritta dal Conte Fabio di Maniago.* 2. Aufl. Udine 1823. 8.

4) In der Bedeutung: genial, ausserordentlich.

5) Nicht 1497 wie bei Maniago.

Fortschritte zeigt, aber leider durch Uebermalung, vornehmlich der Hauptfigur, sehr gelitten hat.

Im darauf folgenden Jahre liquidirt das Kloster der Benedictinernonnen S. Maria in Valle zu Cividale, einem wenige Meilen von Udine entfernten Städtchen, den Betrag eines Altarbildes mit dem h. Johannes Baptista, ursprünglich ein Tryptichon, dessen Seitenbilder mit dem heil. Johannes Evangelist und Benedict jetzt davon getrennt sind. Maniago führt nur das Hauptbild als P.'s Arbeit an und schreibt die Nebenbilder dem Girolamo da Udine zu [1]); sich auf eine Urkunde stützend, wonach dieser um 1539 ein Altarbild mit dem h. Benedict für das Kloster ausführte [2]), allein das Document kann nicht auf jene Bilder bezogen werden, welche durch Malerei und Form, ja sogar durch ihre eigenthümliche Berahmung zeigen, gleichzeitig mit dem Hauptbilde entstanden zu sein, bestimmt, mit demselben ein Ganzes zu bilden.

Diese wohlerhaltenen Stücke haben ein zartes Colorit und sind mit besonderer Feinheit ausgeführt.

Vom Jahre 1506 ist ein alfresco gemaltes Madonnenbild, bekannt unter dem Namen „*la Vergine di Strada*", weil es ursprünglich in einer Kapelle an der Landstrasse ausgestellt war. Durch verschiedene Wunderwerke zu Berühmtheit gelangt, wurde es 1637 nach der eigends dafür erbauten Kirche gleiches Namens zu San Daniele versetzt, wobei die Nebenfiguren zu Grunde gingen und das Marienbild eine so starke Uebermalung erleiden musste, dass sich wenig darüber sagen lässt. Eine kleine Schrift von C. A. Carnier giebt die Geschichte des Bildes und einen Kupferstich desselben, nach seinem gegenwärtigen Zustande, von Contanni [3]).

In diese Epoche ist ein Bild in der Galerie Rinuccini zu Florenz einzureihen, ein Altarblatt mit den lebensgrossen Figuren der Heiligen: Marcus, Hieronymus und Gerhard Sagredus, einzeln in Nischen stehend [4]). Es wurde bislang für ein Werk Perugino's gehalten, dessen Namen es auch führt, allein diese Bezeichnung des stark retouchirten Bildes ist neu, und zwar mit derselben Farbe hinzugefügt, womit der ganze Grund ungeschickt übergangen wurde. Man liest auf demselben: *Pietro Perugino pinx. anno 1512.* Wäre die Fälschung nicht offenbar, so müsste schon der Umstand Verdacht erwecken, dass diese Inschrift in Lingua Volgare und Antiqua-Lettern erscheint, da dieser Künstler stets Lateinisch und mit Capitalen signirte. Da das Bild aus Venedig an die Galerie gelangte, ist es doppelt auffallend, dass man sich nicht Giov. Bellino's Namen zu dessen Empfehlung bediente, mit dessen Arbeiten es eine grosse Verwandtschaft zeigt, welches vermuthen lässt, es habe früher das Zeichen Pellegrino's geführt, bekanntlich lange Zeit für Perugino's gehalten, wodurch der Restaurator sich vermuthlich befugt hielt, zu besserem Verständnisse, den vollen Namen hinzustellen.

Die auffallende Abweichung von Perugino's gewöhnlichen Arbeiten veranlasste den Prof. Rosini [5]), in dem Urheber dieses Bildes denjenigen Künstler zu vermuthen, mit dem der Senat von Venedig im Jahre 1494 über die Ausmalung des Saales *del gran Consiglio* contrahirte, in der betreffenden von Gaye mitgetheilten Urkunde [6]), Pietro Peroxino (für Perugino, nach Venezianischer Mundart) genannt, dessen Identität mit Erstgenanntem (Vannucci) noch bestritten wird. Die Herausgeber der neuen Florentiner Ausgabe des Vasari haben zwar, indem sie Rosini's Annahme beitreten, ein grosses Gewicht in die Schale gelegt, können aber doch nicht umhin, die Unächtheit der Inschrift einzuräumen, auf welcher dessen Hypothese lediglich beruht [1]).

Ein zweites Werk aus gleicher Zeit glaube ich unserm Pellegrino in dem schönen Altarbilde der heiligen Ursula inmitten ihrer Jungfrauen, und mit der Jahreszahl 1507 [2]) bezeichnet, vindiciren zu dürfen, welches, für die Kirche der Dominikaner zu Udine gemalt, nunmehr in der Galerie Brera zu Mailand aufgehoben ist, aber unter dem Namen des Malers Giovanni Martini da Udine [3]). Auf Vasari's Autorität wird es diesem Künstler zugeschrieben, dennoch ist die Uebereinstimmung mit P.'s Arbeiten dieser Epoche eben so auffallend, als die Abweichung von Giov. Martini's heil. Marcus, Altarbild von 1501 im Dom zu Udine, dem einzigen von ihm erhaltenen authentischen Gemälde [4]), einer trockenen, ziemlich schwachen Produktion, dessen Vasari ebenfalls erwähnt, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass er beide Stücke nur aus Beschreibung gekannt zu haben scheint. Dass aber, nachdem P. sich seines ursprünglichen Namens Martino begeben, im Laufe der Zeit, durch Verwechselung, sein Werk dem Giov. Martini beigelegt werden konnte, wird, bei der Aehnlichkeit dieser Namen, Niemand befremden. Auch hier ist die Manier Bellino's vorherrschend, das Colorit hat jedoch an Kraft gewonnen.

Eine unbedeutende Frescomalerei *a chiaroscuro* von 1512, am Kenotaphium des Andr. Trevisano in der Vorhalle des Communal-Palastes zu Udine, nur beiläufig erwähnend, finden wir verzeichnet, dass die Brüderschaft von S. Antonio in S. D. im folgenden Jahre den Beschluss fasst, die Ausmalung ihrer Kirche fortsetzen zu lassen, doch ist anzunehmen, dass diese Arbeiten bald wieder von Neuem unterbrochen worden sind, da, nach einer von Renaldis mitgetheilten Notiz, sie erst im Jahre 1522 beendigt wurden.

Die Veranlassung dieser Unterbrechung ist mit grosser Wahrscheinlichkeit in der von Vasari angedeuteten Reise nach Ferrara zu suchen, von dessen Herzögen Pellegrino besonders geschätzt und begünstigt gewesen, wie dieser Schriftsteller meldet. Wir wissen, dass um dieselbe Zeit Giov. Bellino einer Einladung nach dort folgte, um einen Gemäldecyclus für ein Gemach des Palastes auszuführen, und es ist denkbar, dass der hochbejahrte Meister seinen vormaligen Schüler veranlasst habe, ihn dorthin zu begleiten, um so mehr, da von dessen Thätigkeit während der Periode zwischen 1513 und 19 in den Archiven seiner Vaterstadt keine Erwähnung geschieht.

Von Oel- und Frescomalerei Pellegrino's findet sich zwar gegenwärtig keine Spur in Ferrara, falls nicht die, gewöhnlich den Gebrüdern Dossi zugeschriebenen Verzierungen des sogenannten Goldnen Cabinets, in dem mit dem Palaste zusammenhängenden Communalgebäude, dahin zu zählen sind, oder etwa auf den vormaligen herzoglichen Villen noch Einiges der Art sich erhalten haben möchte; dahingegen existiren auf der Bibliothek zu Modena zwei merkwürdige, mit trefflicher Miniaturmalerei verzierte Codices, welche eine so grosse Uebereinstimmung mit

1) F. de Maniago, *Guida di Udine e Cividale.* San Vito 1840. 8. p. 107.
2) Maniago, *Storia.* p. 301. Doc. XXIX.
3) *Notizie relative al Santuario della Beata Vergine di Strada in Sandaniele del Friuli.* Sandaniele 1837. 8.
4) *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati.* Firenze 1852. 8. p. 25. — Das Bild wurde bei der Versteigerung der Galerie im Mai vorigen Jahres für die Familie eingezogen.
5) Rosini, *Storia della Pittura Italiana.* T. III. p. 189.
6) Gaye, *Carteggio.* T. II. p. 69.

1) Vasari, *Vite.* Ed. Lemonnier. T. VI. p. 71.
2) Nicht 1506, wie bei Maniago.
3) Von F. Caporali für das Galeriewerk gestochen.
4) IOANIS DE VTINO . 1498. ist ein Gemälde, vermuthlich desselben Meisters, im Museum Correr zu Venedig, bezeichnet: „Maria mit dem Kinde zwischen St. Joseph und Simon"; Kniestück in lebensgrossen Figuren. Das Bild hat ein schweres, unklares Colorit.

P.'s früheren Werken zeigen, dass ich nicht anstehe, sie ihm zuzuschreiben.

Es sind diese ein Breviare und ein Uffizium, beide augenscheinlich von einer und derselben Hand ausgemalt und, nach der Ausführung zu urtheilen, ungefähr gleichzeitig entstanden; für den Herzog Alfons I. von Ferrara gefertigt, gelangten diese mit der Estensischen Bibliothek nach Modena. Tiraboschi[1]) erwähnt des Ersten als von den Künstlern Guglielmo del Magro und Guglielmo Ziraldi in Auftrag des Herzogs Borso ausgeführt, allein dem liegt sicher eine Verwechslung zum Grunde mit einem andern, 1469 vollendeten Breviare, welches nicht mehr auf der Bibliothek befindlich, wahrscheinlich abhanden gekommen ist[2]). Abgesehen vom modernen Style der Ausführung, ist der Beweis eines viel jüngeren Ursprungs desselben, so wie auch des Uffiziums, auf dem kürzesten Wege durch den Umstand zu führen, dass beide Manuscripte in ihren Verzierungen Motive aus Blättern Albrecht Dürer's enthalten, der bekanntlich das Licht der Welt nur ein Jahr vor Herzog Borse's Tode erblickte. Die Vorstellung des Besuchs der Elisabeth im Uffizium ist nämlich grossentheils Dürer's Holzschnitten in der Folge des Lebens der Maria entlehnt, der um 1506 entstanden, so wie der Hintergrund des Fischzugs Petri im Breviare fast ohne Veränderung dem Kupferstiche „Raub der Amymone" entnommen. Dass beide Codices auf Bestellung des Herzogs Alfons ausgeführt sind, geht aus dessen häufig darin eingestreuten Bildnissen, Wappen und Emblemen hervor, unter den letzteren das der Feuerkugel, welches der Herzog im Jahre 1512 nach der Schlacht bei Ravenna annahm, die Zeit der Entstehung noch genauer bestimmt, welche mit der muthmaasslichen Anwesenheit Pellegrino's in Ferrara und seiner damaligen Manier wohl übereinstimmt.

Noch ist des eigenthümlichen Umstandes zu erwähnen, dass im Breviare wiederholt die Embleme des Herzogs Ercole vorkommen und in mehreren Fällen augenscheinlich in die seines Nachfolgers umgeändert worden sind, woraus der Marchese Campori, auf Tiraboschi's Angaben fussend, die Folgerung zieht, es sei das Breviare unter Ercole's Regierung begonnen, aber erst unter Alfonsens vollendet worden, der des Vaters Devisen zum Theil habe verändern lassen; doch möchte dieser Fall eher dadurch erklärt werden, dass des Vaters Gedächtniss durch seine Devisen hat geehrt werden sollen; die Gruppe des Hercules und Antaeus; Inschriften wie *Ercoli invicti; Divo Herculi estensi duce* u. dgl. m. scheinen keine andere Beziehung zu haben[3]).

Hätte, der Conjectur des obengenannten, geistreichen Kunstforschers gemäss, jenes Blatt im Uffizium, wo der Tod seine Sense über den Köpfen der Menschen schwingt, unter denen auch der Papst erscheint, Bezug auf Clemens VII., mit dem das Haus Este verfeindet war. Dann könnte dieses Manuscript gar erst zwischen 1524 und 34 entstanden sein, jedoch dürfte diese Vorstellung, abgesehen davon, dass keine Portrait-Aehnlichkeit intendirt scheint, nur eine schon im frühesten Mittelalter beliebte Allegorie auf das gemeinsame Loos aller Sterblichen enthalten, entsprechend der Ueberschrift: *Mors est ultimum*[1]).

(Fortsetzung folgt.)

1) *Storia della Litteratura Italiana.* VI. p. 112. 113.

2) Ein später aufgefundenes Notat desselben, aus dem in neuerer Zeit ganz unzugänglichen Modenesischen Archive, mir vom Bibliothekar Conte Galvani gütigst mitgetheilt, lautet dagegen: *Da un conto da dare, ed avere (in Settembre 1469) per la Min. del Breviario del Duca Borso, fatta da Guglielmo Ziraldi, detto del Magro, si vede che li quinterni della suddetta Min. fur. No. 48, a £ 16 di Marchesini il 9. importavano £ 768. M.* Derselbe Gugl. del Magro (del Magno? della Magna?), der, wie aus Obigem hevorgeht, eine Person ist mit Gugl. Ziraldi, erscheint noch 1473 u. 74 als Miniator zweier Psalterien für die Libreria des Doms von Ferrara.*) Unter den daselbst vorhandenen Miniaturen befinden sich derzeit keine, welche mit denen des Brevirars übereinstimmten, wohl aber einige in Cosimo Tura's Manier, als dessen Schüler G. del Magro von Antonelli genannt wird.

3) Vasari, *Vite.* Ed. Lemonnier. T. VII. p. 322.

*) G. Antonelli, *Documenti riguardanti i Libri corali del Domo di Ferrara.* Bologna 1846. 8. p. 14.

1) Rosini hat in seiner *Storia d. P. J.* Umrisse dieser Miniaturen gegeben, Tab. CCVI. eine Vorstellung aus dem Uffizium und Tab. CCIX. das Titelblatt des Breviars.

Prachtwerk.

Album Sr. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern von deutschen Künstlern gewidmet, am 9. October 1850. Mit specieller Genehmigung in der Originalgrösse theils auf Kupfer oder Stahl, theils auf Stein etc. abgebildet und in Jahrgängen zu 4 bis 6 Lieferungen herausgegeben von der K. B. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle in München[2]). *Preis einer Lief. von 6 Bl. 8 Fl. 30 Xr. oder 5 Thlr. Pr. Ct.*

Schon im ersten Jahrgange des deutschen Kunstblattes No. 49. S. 385 hat einer unserer geschätzten Correspondenten in München den Lesern eine Beschreibung von dem herrlichen Album gegeben, welches deutsche Künstler Seiner Majestät dem Könige Ludwig von Bayern bei Gelegenheit des Enthüllungsfestes der Bavaria gewidmet haben. Ein vollständiges Verzeichniss des reichen Inhalts findet sich gleichfalls an dem angeführten Orte. Es muss eine ausgezeichnete kleine Galerie von Werken lebender Künstler sein; denn jeder Beitragende wird gern da mit einem besonders gelungenen Scherflein erschienen sein, wo die Veranlassung eine so festliche war und die Huldigung einem so hochherzigen Fürsten galt, der, wie Perikles und Leo X., eine epochemachende Kunstblüthe heraufzubefördern die schöne Mission erfüllt hat und mit feinem Kennersinn aufzunehmen weiss, was immer auf allen Gebieten der Künste sich an das Licht der Welt ringt. Es ist schwer, wenn man sich durch einen Anlass irgend welcher Art an das leuchtende Ereigniss der durch König Ludwig hervorgerufenen blüthereichen Kunstwelt Münchens erinnert, dann nicht dabei zu verweilen und den mannigfachen Bildern, die sich vor dem inneren Auge aufrollen, Sprache und Ausdruck zu verleihen, den reichen, hundertfältigen Entwickelungsregungen nachzugehen und damit zu enden, sich die ganze, grosse Thatsache dieser liebenswürdigen Erscheinung im Zusammenhange und in ihrer Wechselwirkung auf ihre Zeit, in ihrer Bedeutung für die Gesammtentwickelung klar vor das Bewusstsein zu stellen. Denn es weilt der betrachtende Geist am liebsten auf den Höhenpunkten der Dinge und aus der Fülle glänzender Resultate gehen ihm am klarsten und am befriedigendsten die ewigen Gesetze seines Schaffens und seiner Bethätigung auf; nirgend so, wie da, befindet er sich im reinen, unverkümmerten Genusse seiner selbst.

Aber wir müssen es uns heute versagen, auf jene von Niemandem verkannte Thatsache hoher Kunstaufblüthe einzugehn, und zwar dem Anlass zu Lieb, der uns an dieselbe erinnert hat. König Ludwig, stets bedacht, nichts für sich allein behalten zu wollen, sondern die Kunst zum Gemeingute Aller zu machen, hat bereitwillig gestattet, dass sein herrliches Album den in unseren Tagen so ausgebildeten Mitteln der vervielfältigenden Künste anvertraut; und somit jeder Kunstfreund zum Mitgenuss seines Schatzes eingeladen werde.

2) London, Hering & Remington 137 Ragent street. New-York, Goupil & Cie. 289 Broadway. Paris, Fréd. Klincksick. 11 rue de Lille, Goupil & Cie. Boul. Montmartre 19.

Die vortreffliche Kunstanstalt von Piloty & Loehle in München hat sich der Erlaubniss zu erfreuen, die Albumblätter herausgeben zu dürfen und ist schon seit 1851 damit beschäftigt, in höchst würdiger und anerkennungswerther Weise von dieser Vergünstigung Gebrauch zu machen.

Von der ganzen, die Zahl von 200 übersteigenden Anzahl der Blätter umfasst der erste Jahrgang schon 37. Bei allen ist die Grösse des Originals festgehalten, welches durchweg Absicht ist. Je nach dem Erforderniss desselben begegnet man in der Nachbildung dem Kupfer- oder Stahlstich, der Radirung, dem einfachen Steindruck, dem Ton- und Farbendruck. Dabei ist zu bemerken, dass viele Künstler die Nachbildung ihrer Gabe für die in Rede stehende Ausgabe selbst übernommen haben, wodurch man also Originalwiederholungen zu erhalten Gelegenheit hat.

Auch die äussere Ausstattung ist gediegen und elegant zugleich. Eine zierliche Einfassung von Goldlinien umgiebt die auf starkem Cartonpapier gedruckten Bilder, die Unterschrift ist gleichfalls in Golddruck. Der Einzelverkauf der Blätter gestattet die Aneignung von Lieblingsstücken und von mehreren Exemplaren einer und derselben Composition. Freilich kann dieser Einzelverkauf erst nach Befriedigung der Abonnenten auf das ganze Werk eintreten.

Die grösste Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Gegenstände der Schöpfung ergiebt sich bei der grossen Verschiedenheit der Darstellungsgebiete sowohl, wie der künstlerischen Richtungen von selber.

Wir haben nur Gelegenheit gehabt, uns an wenigen einzelnen Blättern, die uns zu Gesichte kamen, zu erfreuen, fanden aber diese von so sorgfältiger und anziehender Behandlung, dass wir nicht unterlassen konnten, dem Unternehmen das Wort zu reden.

Wir sahen das Eindruck machende Bild J. Schrader's: „Papst Gregor in der Verbannung", von A. Schultheis in Stahl weich, zart und doch kräftig gestochen. Von demselben Stecher war die „Römerin aus Albano" von A. Riedel in sehr befriedigender, energischer Weise ausgeführt, während er die „Waisenkinder" von Flüggen wiederum mit Weichheit und Milde wiedergegeben hatte. Ein Gleiches gilt von der Aquarelle von H. Hess: „die Flucht nach Aegypten", die er durch eine sehr lieblich gearbeitete Steinzeichnung nachgebildet hat.

Von Woelffle bemerkten wir drei Blätter in Ton- und Farbendruck. Ganz vortrefflich ausgeführt ist auf der „Hirschjagd" Horschelt's im Hochgebirge der verendende Hirsch, besonders der Kopf. Von den Farbendrucken sprach uns der „Sonnenuntergang auf der Alpe" von E. Dürck am meisten an. Minder gelungen erschien uns der Luftton auf dem sonst vortrefflich wiedergegebenen „Seesturme" von F. Weiss, dessen sonst so scharfes Auge für Schiffsdarstellungen bei dieser Aquarelle vermuthlich mehr auf die Gesammtwirkung gesehen hat. Sehr malerisch in der Wirkung ist das von Lindemann-Frommel auf Stein gezeichnete „Gewitter", in einer öden Flachlandschaft, von Alb. Zimmermann, von scharfer und klarer Arbeit die von Ch. Preisel in Stahl gestochene Aquarelle von R. Lauchert: „Mädchen mit einem Schmetterling". — Fr. Voltz radirte sein Blatt: „an der Benediktiner-Wand in Oberbayern", ein sehr naturwahres Viehstück, selber. Es ist nicht mit den subtilsten Feinheiten der Technik durchgeführt; man hat aber dafür die kräftige und gesunde Prägnanz eines Originals. Ein brauner Ton und weiss aufgesetzte Lichter erhöhen die Wirkung. Eine „Madonna" von Correns, ebenfalls vom Künstler selbst auf Stein übertragen, ist weich und angenehm im Korn. Die Gottesmutter sitzt in einer Landschaft, von einem Palmbaum überschattet.

F. E.

Zeitung.

✠ **Berlin.** In der hiesigen Glasmalerei-Anstalt ist ein grosses Gemälde vollendet, welches S. Maj. der König für den Dom zu Aachen hat ausführen lassen. Dasselbe, obgleich an sich von bedeutender Ausdehnung, wird nur den dritten Theil eines Fensters einnehmen. Die Composition — von P. von Cornelius entworfen und gezeichnet — stellt die Himmelfahrt und die Krönung der Maria durch Gott Vater und Sohn dar, welches oben in den Wolken vollbracht wird, während unten auf der Erde die Jünger und Apostel den geöffneten Sarkophag umstehen, aus welchem lebendige Blumen spriessen. Die Anordnung des Ganzen, die Gruppirung und Bewegung der Figuren hat sehr viel Schönes und Wirkungsvolles. Die Farben sind grösstentheils leuchtend, klar und gleichmässig herausgekommen; nur der Fleischton lässt zu wünschen übrig und der blaue, gemusterte Hintergrund ist unruhig wolkig.

An der hiesigen Akademie der Künste ist ein Lehrstuhl für den Kupferstich in schwarzer Kunstmanier errichtet und der Professor Lüderitz, der sich schon um private Ausbildung von Schülern in diesem Zweige der vervielfältigenden Künste Verdienste erworben hat, auf denselben berufen worden.

Die Originalskizze zum Moses von Michelangelo, von der Hand des Meisters selbst, auf welche Kugler neulich in der Vorrede zu seinen Kleinen Schriften hingewiesen, erregt in hohem Grade die Aufmerksamkeit der hiesigen Kenner, welche in die Echtheit des Werkes keinen Zweifel setzen. Dasselbe ist durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit des jetzigen Besitzers, des Dichters Bernhard v. Lepel, Neffen des bekannten römischen Sammlers, den Kunstfreunden zugänglich.

Von Meyerheims Ausfluge nach Thüringen beginnen die Früchte allmählig zu reifen. Ein fast vollendetes Bild stellt das Sommernachmittags-Stillleben in einer thüringischen Bauernstube dar. Die Eltern sind wahrscheinlich draussen auf dem Felde, nur die Alten, die Kinder und die Hausthiere sind daheim. Die greise Grossmutter lässt ihr Strickzeug einen Augenblick ruhen, um der blonden Enkelin zuzusehn, die mit ihr an dem spreizbeinigen Tische sitzt und aus der Bibel buchstabirt. Der kleine Bruder aber liegt an der Erde und sieht mit scheuer Neugierde unter der Holzbank durch der Katze zu, welche sich putzt. Der grosse Ofen mit trocknenden Strümpfen, das stattliche Bett, ein Vogelbauer und Violine an der Wand, Stiefelknecht und Kehrbesen am Boden u. s. w., Nichts fehlt, um die Stube charakteristisch zu machen, auch die stille Hitze nicht, die am Sommertage darin zu herrschen pflegt. — Ein anderer Entwurf zeigt im Hintergrunde die verbleiten rundscheibigen Fenster, welche in das Dorf und in einen lichten Sommertag hinaussehen. Eine junge Mutter ist mit dem Kleinen auf dem Arme an das offene Fenster getreten, um ihn dem Vater, der eben auf Arbeit gehen will, zu einem Abschiedskusse hinauszulangen. — Ein drittes Bild enthält ein Stück Dorfpädagogik. Der Knabe muss irgend einen losen Streich haben ausgehen lassen, den die anklagende Mutter dem strengen Vater mitgetheilt hat, und den derselbe in aller Vollständigkeit zu erörtern im Begriff ist. Er hat sich dabei bequem niedergelassen, faltet die Hände bedächtig über dem Knie und ist mitten im Examen rigurosum seines Sprösslings, der verlegen, den Zeigefinger im Munde, dasteht.

Von unserm geschätzten Mitarbeiter, Hrn. W. Lübke, wird demnächst ein kunsthistorisches Werk unter dem Titel „die mittelalterliche Kunst in Westphalen" im Verlage von T. O. Weigel in Leipzig *mit* reicher illustrativer Ausstattung herauskommen. Wir machen im Voraus die Freunde mittelalterlicher Kunstforschung auf diese interessante Erscheinung aufmerksam.

In der Werkstatt des talentvollen Genre- und Landschaftsmalers Otto Meyer sahen wir ein eben vollendetes grösseres Bild, welches derselbe für die Sammlung des Hrn. Cartwright in England ausgeführt hat. Es ist ein Stück südlichen Landlebens vor einem Wirthshause in einer italienischen Gegend. Ein tanzendes Paar, — das Mädchen voll unbewusster Anmuth — zuschauende Gruppen aus jedem Lebensalter, in denen sich eine Alte mit einem nackten Kinde, der Zitterschläger und tanzlustige junge Mädchen bemerklich machen, ein kleiner Traubenesser; auf der andern Seite unter Blumen hingelagerte Kinder, Eseltreiber im Gespräch mit einer jungen Dirne, — das Alles ist ausdrucks-

voll und gefällig gruppirt und geht in einer wohlthuenden und gesunden Harmonie mit der Landschaft zusammen.

Berlin. Von Seiten des Oberpräsidenten der Provinz Brandenburg, Hrn. Flottwell, ist dem Magistrat ein Schreiben des Ministers für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten, Hrn. v. d. Heydt, zugegangen, worin der Minister seinen Entschluss kund giebt, zur Förderung eines nationalen und selbständigen Kunstgeschmacks in den Zeichnungen von Mustern und Formen, und zur Beseitigung der in dieser Beziehung vorwaltenden Modeherrschaft des Auslandes, die Errichtung besonderer Dessinateurschulen, wie solche in Frankreich mit vielem Erfolg in Paris und Lyon bestehen, zu befördern. In einem zu diesem Behuf von dem Director des hiesigen Gewerbe-Instituts, Dr. Druckenmüller, unter Zuziehung von Künstlern und Gewerbtreibenden ausgearbeiteten, und mit übersandten Promemoria, ist der Zweck und die Nothwendigkeit solcher Institute näher ausgeführt, und zugleich nachgewiesen, dass die Anlage am Zweckmässigsten nur in Berlin und Elberfeld erfolgen würde. Am ersteren Ort, weil die Vereinigung zahlreicher anderer Kunst-Anstalten förderlich auf den Kunstsinn der Schüler einwirken würde, am letzteren Ort, weil hier schon ein ähnliches, wenn schon sehr unvollkommenes und darum zu erweiterndes Institut bestände, die höhere Weberschule. Der Minister soll diesen Ausführungen im Allgemeinen beigetreten sein, und sich dahin entschieden haben, dass vorerst zwei solcher Dessinateurschulen, und zwar an den genannten Orten, in Preussen angelegt würden. Zugleich hat der Minister dem hiesigen Magistrat eröffnen lassen, dass er bereit sei, die Hälfte zu den erforderlichen Unterhaltungskosten der Anstalt, in so weit diese nicht durch die Schulgelder gedeckt werden, aus Staatsmitteln herzugeben, falls die Commune die andere Hälfte trage und das Lokal bewillige. Auch spricht der Minister die Erwartung aus, dass die hiesige Corporation der Kaufmannschaft sich an den Kosten mitbetheiligen und der Commune die Ausgabe erleichtern werde, da der Nutzen der Dessinateurschulen dem Handel und Gewerbebetriebe gerade zur Wohlthat gereichen solle. Der Minister ist auch nicht abgeneigt, im Falle des Zustandekommens der Anstalt, der Commune oder der Kaufmannschaft die Berechtigung zuzugestehen, einen Theil der Mitglieder des Schul-Curatoriums zu ernennen. (B. N.)

München. Am 11. Mai wurde in der Königl. Erzgiesserei die Statue Gustav Adolph's und jene des Amerikaners Henry gegossen. Als besonders interessant hierbei ist hervorzuheben, dass die Gustav-Adolph-Statue ein Duplicat derjenigen ist, welche im Jahre 1851 bei Helgoland im Meere versank und in Folge des Strandrechtes den dortigen Bewohnern zufiel, und dass die Statue des Henry den Anfang bildet zu dem grossartigsten Denkmal neuer Zeit, dem Washington-Denkmal; in künstlerischer Beziehung ferner, dass, während die Franzosen eine Statue von dieser Grösse aus mehr denn zehn Stücken zusammenfügen, um der Schwierigkeit eines grossen Gusses auszuweichen, der Gussmeister Miller in München, durch den berühmten Guss der kolossalen Bavaria an grossartigen Maassstab gewöhnt, sich nicht mehr damit begnügt, eine 12 Fuss hohe Statue in einem Gusse zu machen, sondern zwei Statuen auf einmal giesst. (A. Z.)

‡ **Bremen**, im Mai. Dass mein Bericht, den ich Ihnen über die in der zweiten Hälfte der verflossenen Wintersaison zur Ausstellung gekommenen Bilder schulde, ungleich kürzer und dürftiger ausfällt, als der über die ersten Wintermonate sich erstreckende (Kunstbl. 1853. No. 3 u. 4), hat theils in der quantitativ und qualitativ geringern Bedeutsamkeit der vorgeführten Leistungen seinen Grund, theils auch darin, dass einige der namhafteren Werke Ihren Lesern bereits anderweitig bekannt sind. Das Letztere ist mit den wenigen historischen Bildern der Fall, z. B. mit Leutze's oft besprochenem „Uebergang Washington's über den Delaware," mit Cooman's „Hunnenschlacht" und mit Wittkamp's „Scene aus dem vlämischen Gedichte die Geusen," über welches Bild ich den Tadel Ihres Referenten der Hannoverschen Ausstellung (in No. 16 d. Bl.), namentlich im Hinblick auf des Künstlers „letzte Augenblicke des Hugo Grotius" sowie auf seinen „Johann Parricida" eher schärfen, als mildern möchte. — Eine rühmliche Erwähnung im Fache der Portraitmalerei verdient Fräul. Bensinger in Düsseldorf, die Schülerin Sohn's, welche in ihren Bildern mit einer geistvollen Auffassung und anziehenden Darstellung der Individualität, des Meisters lieblichen Schmelz in der Carnation verbindet. Ihrer „ährenlesenden Ruth" kann man wegen der argen Verzeichnung des rechten Armes und einiger andern Unmöglichkeiten schwerlich gleiches Lob spenden. — Auf dem Gebiete des Genre kam ausser Carl Hübner's „Kartenschlägerin," worin das junge Mädchen in Zeichnung, Haltung und Färbung des Atlaskleides wie des Fleisches zu wünschen übrig lässt, und Dillens' (in Brüssel) französischem Cavalleristen, der ein Kind liebkost," einem in Composition, Zeichnung und Färbung gelungenen, wenn auch nicht ausgezeichneten Bilde, wenig zum Vorschein. Unter diesem Wenigen nenne ich nur die auch schon in Dresden und Berlin ausgestellte „Ueberfahrt einer Fähre an der Böhmischen Grenze" von A. von Rentzell in Berlin, deren landschaftlicher Theil sehr an das Colorit der besseren Bilder Triebel's erinnert, während die Hauptsache, nämlich die in näherer oder fernerer Verbindung mit dem Fährschiffe stehenden menschlichen und thierischen Figuren in Handlung und Bewegung voll gesunden Humors sind. — Dahin gehören ferner die uns von der Ausstellung in Hannover zugekommenen „beiden Mädchen" von E. Becker in Berlin, ein in Composition und Colorit des Fleisches wie der Gewänder treffliches Bild, wenn nur nicht die Haare beider Mädchen etwas massenhaft und trocken behandelt wären. — Im landschaftlichen Fache war eine im Besitz des Grossherzogs von Oldenburg befindliche „Italienische Landschaft" von Willers in Rom wenigstens eine interessante Erscheinung, der eine poetische Auffassung und eine Virtuosität in der Führung des Pinsels auf der groben Römischen Leinwand nicht abzusprechen ist; doch sind die Felsen des Mittelgrundes zu wenig detaillirt und zu flach gehalten, auch leidet das grüne Wasser der Wald- und Gebirgsbäche an Schwere und Undurchsichtigkeit. Wegen ihrer allerdings poetischen Stimmung reihen wir hieran die „Abendlandschaft" von Quinaux, deren Vordergrund aber im Vergleich zu dem kräftiger, tiefer betonten Mittelgrunde allzu matt erscheint. Zwei liebliche Bilder erblicken wir in Capito's kleinen „Morgenlandschaften," die den Fehler der Härte, welcher einigen seiner letzten Leistungen eigen war, viel weniger zeigen und in Beleuchtung und Zartheit des Duftes durchaus befriedigen, nur Schade, dass die Formation der Berge sich in den parallelen Strichen des Pinsels, der die Farben etwas zu pastos aufzutragen liebt, unmalerisch und dabei etwas handgreiflich ausdrückt. In der Beleuchtung ebenso anziehend und naturwahr ist der „Montblanc" von Seefisch in Berlin, dem nur der mit der Wirklichkeit des Glühens der Alpenhäupter Unbekannte Uebertreibung und Effekthascherei vorwerfen kann. Aber grossartige Erscheinungen dieser Art sind unseres Erachtens füglich in grösseren Dimensionen auszuführen und dürfen nicht in genreartige Behandlung der Natur verfallen. — Unter den winterlichen Landschaften endlich dürfen einige Arbeiten der Belgier Rosenboom und Smits nicht unerwähnt bleiben; des Ersteren Bild mit Staffage von Verboeckhoven zeichnete sich durch treffliche Luftperspective und klares Eis aus, während dagegen die Lufttöne in ein unnatürliches Violett spielten. In diesem Fache führte uns auch Köster aus Bremen einige Leistungen vor, die von tüchtigem Streben nach Vervollkommnung zeugen und ein grösseres Talent des Künstlers für Farbengebung des Winters, als für die des grünen Laubes bekunden.

Während der letzten Sonntage der Wintersaison erblickten wir auch die von zwölf Bremischen Architekten, so wie von dem Hofbaurathe Strack in Berlin eingesandten Risse zum Neubau der Spitze des hiesigen Stephanithurmes, den man nach einem vor 100 Jahren stattgehabten Brande nunmehr wiederherzustellen gedenkt. An dieser am äussersten Westende der Stadt gelegenen Kirche ist der Mangel eines Thurmes um so fühlbarer, da sie selbst, hoch gelegen, das einzige Gotteshaus im unteren Theile der Altstadt ist. Unter diesen Rissen zeichnete sich namentlich der aus der Ferne eingesandte durch geistvolle organische Entwickelung des Ganzen und Zierlichkeit in den Verhältnissen aus; leider aber wird, wie wir vernehmen, die für den Bau zu sorgende Behörde sowohl von diesem, als von denen, welche mehr den Schmuck der Stadt als das Verhältniss zu der einfachen, kleinen gothischen Kirche berücksichtigten, abstrahiren. Die Höhe des neuen Thurmes soll zwischen 250 und 270 Fuss betragen.

Dublin. Der „Telegraph" meldet die stattgefundene Eröffnung der Ausstellung in Dublin. Der Glanz der Feierlichkeit übertraf alle Erwartungen. Es waren gegen 10,000 Personen im Gebäude anwesend. Der Lord Lieutenant schlug den Architekten Mr. Benson zum Ritter und drückte sein Bedauern aus, dass Mr. Dargan diese Ehre ablehnte. Das Ausstellungsgebäude, dessen Eröffnung am 12. Mai vor sich ging, ist bekanntlich in seinen Grundelementen dem von Hydepark nachgebildet, doch ist die Zeichnung desselben eine ganz andere. Die Seitenwände sind massiv und das Licht fällt von oben in die runden und elliptischen Räume, von denen namentlich drei als die Hauptbestandtheile des Baues hervorzuheben sind. Es sind dies luftige Hallen, von denen die mittlere 425 Fuss lang, 100 Fuss breit und 105 Fuss hoch ist. Die beiden anderen messen 355 Fuss in der Länge, 50 Fuss in der Breite und 65 Fuss in der Höhe. In der Centralhalle sind die grösseren Ausstellungsgegenstände, als Springbrunnen, grosse Bildwerke, Trophäen von Fabrikaten u. dgl. ausgestellt. In den beiden kleineren Hallen und den anstossenden Gängen vertheilen sich die übrigen ausgestellten Gegenstände; doch konnte die geographische Eintheilung, wie sie in Hydepark angewendet worden war, hier nicht geltend gemacht werden, denn trotzdem das Ausland mit seinen Sendungen nicht karg war, sind der eingesandten Gegenstände aus fremden Ländern doch zu wenig, um eine geographische Anordnung zu gestatten. In einer der kleineren Hallen ist durch die Bemühungen von Mr. John Dean (assistirendem Sekretair des Comites) eine höchst interessante Gemäldeausstellung zu Stande gekommen, in welcher die deutschen, englischen, französischen, belgischen und holländischen Schulen tüchtig vertreten sind. In dieser Abtheilung befindet sich auch ein abgesonderter Raum für Skulpturwerke. — Die Dekoration des Gebäudes ist im Innern eben so wenig wie im Aeussern vollendet; man verhüllte bei der Eröffnungsfeierlichkeit die kahlen Stellen so gut als möglich, und es dürften noch an vier Wochen verstreichen, bis Alles an seinem Platze ist. — So wird denn jetzt wieder in allen Ecken und Enden des Ausstellungsgebäudes gehämmert, gemalt, verputzt. Die Gäste, die nicht Zeit haben, sich noch 14 Tage in unserer Stadt aufzuhalten, sind zur Besichtigung der Ausstellung jedenfalls zu früh gekommen. Indessen ist ein Besuch in der den schönen Künsten geweihten Halle schon jetzt ein überaus belohnender. Beim Eintritt in dieselbe fallen gleich Winterhalter's Portraits der Königin und des Prinzen Albert, in Lebensgrösse, in die Augen. Ihr Werth, sowohl was Aehnlichkeit als künstlerische Ausführung betrifft, ist bekannt. Daran schliessen sich Ettys Raub der Proserpina, im Styl und Colorit ein gelungenes Bild — Strandscenen von dem in diesem Genre berühmt gewordenen Stanfield, der in Dublin vor Allen gefeiert wird — *Bolton Abbey in the Olden Time* von Landseer, das durch Tausende von Stahlstichen in England populär ist — Thierstücke von Cooper-Hogarth — Thor von Calais, von Lord Charlemont eingeschickt — schöne Stücke von Canaletto, Teniers, Rembrandt, Paul Veronese, Both, Brill, Rubens, Titian — endlich eine Sammlung moderner französischer, belgischer und deutscher Gemälde. Von deutschen Artikeln ist kaum der kleinste Theil ausgepackt.

Kunstvereine.

Kunstverein in **München**.

Erklärung.

In dem in No. 13 dieses Blattes enthaltenen Berichte über den dermaligen Stand des Münchener Kunstvereins heisst es unter Anderm im Eingange:

„Wir zählen wieder 3062 Mitglieder, nachdem ihre Zahl im Jahre „1849 von 3117 allmählig auf 2815 geschwunden war. Doch „bleibt **wunderlicher Weise** die Jahres-Einnahme „hinter der vorigen zurück. (38,811 Fl. gegen 39,379 Fl.)

Der Beisatz „doch bleibt wunderlicher Weise" etc. scheint geeignet, auf die Verwaltung ein schiefes Licht zu werfen, wesswegen man sich veranlasst sieht, Nachstehendes zur Erläuterung zu bemerken.

Der jährlich erscheinende Rechenschafts-Bericht bringt stets das Verzeichniss der Mitglieder nach dem Stande vom 1. Januar des folgenden Jahres. Da nun nach §. 10 der Satzungen Mitglieder, welche im letzten Monat des Semesters eintreten, erst für das folgende zu zahlen verpflichtet sind, so ereignet sich häufig der Fall, dass Viele bereits im Dezember ihre Aufnahme bewirken, daher auch im Mitglieder-Verzeichnisse erscheinen, während sie erst für das folgende Jahr beitragspflichtig sind. Dieser Umstand allein schon könnte das scheinbare Missverhältniss zwischen Einnahme und Mitgliederzahl erklären. Allein hier sind noch andere Umstände mitwirkend. Die Einnahmen theilen sich nämlich in jene, welche aus den Beiträgen der Theilnehmer sich bilden, und in jene, welche aus dem Verkaufe von Vereinsblättern, aus dem Absatz von Aktien und der mehr oder minder ergiebigen Realisirung der Rückstände fliessen, die also ihrer Natur nach zufällig sind. Wenn nun die Mitgliederzahl schon bezüglich der Erstern — wegen der nicht einzubringenden Ausstände sowohl, als aus dem oben angeführten Grunde, nicht absolut maassgebend erscheint, so ist diess bezüglich der Letztern natürlich noch weniger der Fall. — Erwägt man überdiess, dass fast regelmässig in der Rechnung bedeutende Summen für das Vereinsgeschenk in Ausgabe gebracht werden, welche noch nicht wirklich aus der Kasse geflossen sind, daher bei der Rechnung des folgenden Jahres wieder in Einnahme erscheinen, aber mit der Zahl der Mitglieder durchaus in keiner Beziehung stehen, so wird sich das angebliche Missverhältniss noch mehr aufklären.

Die nämliche Quelle, aus welcher der Berichterstatter seine Angaben schöpfte, boten demselben auch das Material zu einer vollkommenen Verständigung. Allein statt dieses zu benützen und auf die dem Jahresberichte beigefügte Rechnungs-Uebersicht, auf die detaillirte, mit allen Belegen versehene Jahres-Rechnung, welche vier Wochen hindurch zu Jedermanns Einsicht im Vereins-Lokale aufliegt, einen prüfenden Blick zu werfen, wundert er sich, dass die Einnahme nicht im Verhältniss zur Mitgliederzahl steht! —

Da es dem „Deutschen Kunstvereinsblatte" — wie man nicht zweifeln darf — gewiss um authentische Berichte zu thun ist, so möchte dasselbe für die Zukunft wohl vorziehen, sich wegen solcher an die betreffenden Verwaltungen zu wenden, als sie von unvollständig unterrichteten Korrespondenten entgegen zu nehmen.

München, im April 1853.[1])

Der Verwaltungs-Ausschuss des Kunstvereins.

1) Obige Zeilen kommen uns erst so eben (am 23. Mai) zu. Wir haben Folgendes darauf zu erwiedern: Wenn wir ein geschätztes Mitglied des Münchener Kunstvereins, dessen Beiträge stets willkommen sind, dem „die Jahresberichte nebst Rechnungs-Uebersicht etc. vier Wochen hindurch zur Einsicht im Vereinslokale aufliegen", zu unserm Berichterstatter, wenn wir im Laufe der Jahre wiederholentlich im Blatte um die Mitwirkung der Verwaltungen gebeten haben, so konnten wir unmöglich auf den Einfall kommen, beim Kunstverein in München etwas zu versäumen. Waren unsere Münchener Berichte dem Ausschuss desselben ungenügend, so durfte er selber bloss andere oder — wie so viele Vereine thun — nur das Material dazu an uns senden, die wir seit der Versammlung deutscher Kunstvereine in Berlin, am 16. Mai 1850 die Ehre haben, das „Deutsche Kunstblatt" als das erklärte Organ der deutschen Kunstvereine zu wissen, und die wir dergleichen Mittheilungen dankbar entgegen genommen hätten und nehmen werden. Die unsrige aber indirect als unauthentische zu bezeichnen, ist, so weit es den vorliegenden Fall betrifft, nicht der mindeste Grund vorhanden; denn offenbar schliesst jener Ausdruck, an dem wohl der löbliche Ausschuss nur allein Anstoss genommen und dem wohl nur er allein eine so fern liegende, unangenehme Deutung gegeben hat, durchaus keine Unrichtigkeit in der Berichterstattung ein. Indem wir also den in obiger Erklärung für uns liegenden Vorwurf höflichst und bestimmt ablehnen müssen, versichern wir zugleich, dass uns jede Mittheilung aus dem Schoosse des Verwaltungsausschusses des Münchener Kunst-Vereins über das Leben desselben (die wir uns direct erbitten) erwünscht und angenehm sein wird. D. Redakteur.

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 6 bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

№ 6. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Erklärung gegen den Linckischen Bericht über die Leipziger Versteigerung vom 29. März d. J.

Auch der Friedfertigste sieht sich zuweilen zur Abwehr eines Unrechts genöthigt. So jetzt Unterzeichneter durch die Relation über den Erfolg der Kunstauktion vom 29. März d. J., welche der Berliner Kunsthändler Herr Linck in No. 5 des Beiblatts zum deutschen Kunstblatte gegeben hat. Wer freilich an der vorjährigen Versteigerung der Otto'schen Kunstsammlung, oder auch nur der vom 29. März d. J. persönlich Theil nahm, findet auch ohne weitere Erklärung leicht den Schlüssel zu jener mir erwiesenen Missgunst des Referenten. Für Andere wird Folgendes genügen.

Gewiss sorgt man am besten für den Erfolg einer Kunstauktion durch möglichst genaue Bezeichnung der Versteigerungsgegenstände; und dass auch in dieser Hinsicht die Kunstcataloge meines verehrten Freundes Herrn Rud. Weigel sich auszeichnen, ist eine längst anerkannte Thatsache. Demnach würde mein Catalog durch Mitwirkung des Herrn Rud. Weigel sicherlich gewonnen haben, wäre solche im vorliegenden Falle ausführbar gewesen. Die Beurtheilung, in wie fern der von mir gefertigte und eben nur als solcher dem Publikum übergebene Catalog für Leipziger Auktionen förderlich sei, kommt zunächst dem Herrn Rud. Weigel selbst zu, am allerwenigsten aber dem Herrn Linck, welcher — wie er hoffentlich sich selbst mindestens gestehen wird, und wie die wenigen von ihm früher durch mich erkauften und die zahlreichen zum Kauf mir von demselben angebotnen Blätter, gleich andern Aeusserungen desselben, überflüssig erwiesen haben — durch seine Mitwirkung meiner Arbeit gewiss keine grössere Zuverlässigkeit verleihen konnte!

Wer die Preise jener Versteigerung in der von Herrn Rud. Weigel ausgegebenen Uebersicht, oder auch nur in dem höchst willkührlichen und ungenauen Auszuge des Hrn. Linck, mit den in meinem Vorworte hervorgehobenen Blättern vergleicht, wird sich bald überzeugen, ob mein dort ausgesprochenes Lob ein unbegründetes habe sein **können**. Die Käufer derselben waren grösstentheils die feinsten und competentesten Kunstkenner, welche die Gegenwart überhaupt besitzt (z. B. Herr Artaria aus Wien, Herr Weber aus Bonn, Herr Guichardot aus Paris, Herr Prestel aus Frankfurt a. M. und andere uns näher Lebende) und konnten unmöglich etwas Anderes, als die Güte und Seltenheit der vorliegenden Blätter zum Maassstabe ihrer Gebote machen, wie auch die eben so zahlreich anwesenden, für eigne Sammlungen erstehenden Kunstfreunde. Als indirekten Beleg für die Vorzüglichkeit der von mir gelobten Blätter kann ich hier anführen, dass die vorläufige Taxation, welche ein mir befreundeter Kunstkenner ersten Ranges noch vor seinem Eintreffen in Leipzig und nur auf meinen Catalog gestützt machte, über 3000 Thlr. hinter dem wirklichen Ertrage der Versteigerung zurückblieb. Auch hatte ich nirgends behauptet, dass Alles gleich schön sei, hatte vielmehr schon im Vorworte darauf hingewiesen, dass eine als Ganzes gekaufte fremde Sammlung in die meinige mit aufgenommen sei, weil ich einzelne höchst interessante Blätter derselben nicht ohne jene Zuthat erhalten konnte. Und wenn auch endlich ein Kunstfreund, der sich mit ganz anderen Gefühlen, als es Herr Linck zu thun vermag, von seinen Blättern trennt, das von ihm Abscheidende günstiger, als mit dem Auge eines Kunsthändlers betrachtete, so berechtigt dies noch lange nicht zu jener linkischen Anmassung.

Dresden, 16. Mai 1853. **Dr. W. Ackermann**, Prof.

Lithographie.

Luther auf dem Reichstage zu Worms am XVIII. April MDXXI. Oelgemälde von E. Jacobs, zum zweitenmale auf Stein gez. von C. Clauder. Druck und Verlag von Th. Fischer in Cassel.

Das Originalbild zu der vorliegenden Lithographie machte im vorigen Jahre den Ausstellungsturnus der nördlichen Kunstvereine mit und blieb bei dieser Gelegenheit, wie vor Kurzem mitgetheilt wurde, in Stralsund, als Zierde der dortigen städtischen Galerie. Schon früher war von Clauder eine Steinzeichnung davon geliefert worden, welche keineswegs, so viel wir uns erinnern, unbefriedigend ausgefallen war. Dennoch hat ihn der Herausgeber, Hr. Fischer, zu einer Wiederholung veranlasst, da der Stein nur eine mässige Anzahl guter Abdrücke zulassen wollte.

Diese neue Zeichnung ist mit liebevollstem Fleisse und grossem Geschick zu Stande gebracht und in allen Theilen auf das sorgfältigste und gediegenste durchgeführt, gleichsam als hätte darin eine Probe abgelegt werden sollen, was die Lithographie zu leisten im Stande ist. Wir kennen das Bild aus der Anschauung und finden in der Nachbildung selbst die Vortragsweise des Pinsels so treu wiedergegeben, dass wir nicht zweifeln, es müsse auch ein mit dem Original Unbekannter die glatte und brillante Malart von dem Pinsel des Künstlers darin entdecken können. Der Ausdruck der einzelnen Köpfe (meist Portraits), die wir sehr aufmerksam im Original betrachtet hatten, rief uns dasselbe auf's vollständigste in's Gedächtniss zurück und was die Behandlung des Nebensächlichen betrifft, so sind namentlich die verschiedenen Stoffe technisch so sorgsam und glücklich behandelt, dass sie nach ihrer Beschaffenheit auf's deutlichste neben einander hervortreten und wirksam werden.

Der Druck endlich ist markig und kraftvoll, ohne in geeigneter Weise diejenige Weichheit und Milde vermissen zu lassen, mit welcher gepaart das „Strenge allein einen guten Klang giebt". Und so können wir dies Werk einer, wie es scheint, sehr thätigen und unternehmenden Anstalt mit bestem Gewissen allen Freunden des Originals empfehlen. **F. E.**

Zeitung.

Karlsruhe. Der Hofmaler v. Baier ist zum Conservator der Kunstdenkmale des Grossherzogthums ernannt worden. Derselbe ist in dieser Eigenschaft unmittelbar dem Ministerium des Innern angeordnet; seine Aufgabe wird auf die Sammlung möglichst genauer Kenntniss vom Dasein und Zustande der im Grossherzogthum befindlichen Kunstdenkmale, Aufzeichnungen der gesammelten Kenntnisse und bestmögliche Erhaltung der Monumente resumirt; die Behörden sind zu einer Unterstützung angewiesen.

Schleswig. König Ludwig von Bayern hat eine Federzeichnung an den Verloosungs-Verein in Hamburg zum Besten der bedrängten vertriebenen Schleswig-Holsteiner eingesandt. Das Geschenk war mit einem Gedicht: „Gruss an Schleswig-Holstein“ von des Königs Hand begleitet und hat eine ungetheilte, freudige Empfindung erregt. In manchen Dörfern zwischen hier und Flensburg haben die Landleute jene Verse abgeschrieben und von Haus zu Haus gebracht. (H. N.)

Stockholm, 6. Mai. Heute wurde der Kronprinz in seine neue Stellung als Kanzler „der Akademie der freien Künste“ eingeführt. Der Vicepräsident der Akademie, Oberintendant Anckarsvärd, hielt die Begrüssungsrede, worin er der Akademie zu ihrem obersten Leiter nicht nur darum Glück wünschte, dass sie einen edlen Beschützer der Interessen der Civilisation im Allgemeinen, sondern zugleich einen wirklichen Genossen in der Ausübung der bildenden Kunst gefunden habe. Der Kronprinz dankte dafür und sprach zuletzt seine lebhafte Hoffnung für die heimischen Kunstbestrebungen aus, die in der, an edlen und erhaltenen Zügen reichen Geschichte Schwedens und in der eigenthümlichen Natur des Nordens so reiche Stoffe und gute Anleitung zu einer eigenthümlichen nationalen Kunstentwicklung finden könnte, zu deren Förderung nach Kräften beizutragen, ihm eine Freude sein würde. — Morgen wird die grosse Kunstausstellung eröffnet, die jedes dritte Jahr stattfindet. Ungeachtet wegen der späten Eröffnung der Schifffahrt in diesem Jahre, Arbeiten von dänischen und norwegischen Künstlern noch nicht hierher gekommen sind, so ist die beginnende Ausstellung doch reicher als jede andere in den letzten Decennien. Sie zählt gegen 350 Nummern. (Faedrel.)

Vereinssitzungen.

Wissenschaftlicher Kunstverein in Berlin.

Aprilsitzung. Hr. Geschichtsmaler Bolte legte die in Kreide ausgeführte Kopie eines in der Nicolaikirche in Greifswald befindlichen Bildes aus dem 15. Jahrhundert vor. Es sind darauf der Bürger Rubenow, der Begründer der Universität Greifswald, und vier aus Rostock „in harter Zeit (1436) vertriebene Gelehrte“ (Bodiker, Tileman, Bolen und Amsterdam, ferner der Dekan Segeberg, der Canonicus Lampiodo, endlich eine kniende Figur, mit einem Scepter in der Hand abgebildet. In den Wolken schwebt die Madonna. — Hr. Prof. Zahn zeigte die ersten vier Hefte der zweiten Auflage seiner „Ornamente aller klassischen Kunstepochen“. — Ferner lag vor das grosse Kupferwerk „Les galleries de Versailles“ in acht Foliobänden. — Hr. Dr. Gubl theilte die Uebersetzung eines Schreibens mit, welches der florentinische Bildhauer Amocanati im Jahre 1552 an die Zeichnen-Akademie in Florenz gerichtet hat. Es enthält Vorschläge, wie die akademischen Zusammenkünfte von Künstlern durch Mittheilung ihrer technischen Erfahrungen und Ansichten über das Theoretische der Kunst allgemein anregend und nutzbar gemacht werden können. — Hr. Prof. W. Stier sprach über das Leben und die Werke des Malers Genelli in München.

Verein für die Kunst des Mittelalters.

Aprilsitzung. Hr. Schnaase legte vor und besprach folgende Erscheinungen der französischen Kunstliteratur: 1. Architecture monastique p. Albert Lenoir, Paris 1852. 2. Architecture byzantine en France p. Felix de Verneilh, Paris 1851. 3. Histoire de la Cathedrale de Poitiers p. l'Abbé Auber, Paris 1849. — Hr. Ernst aus'm Werth zeigte die Abbildung eines in Elfenbein geschnitzten Deckels zu einem Evangeliarium aus der Stiftskirche zu Essen, ein Geschenk der Aebtissin Theophanu († 1050), die Kreuzigung und Himmelfahrt Christi in ganz eigenthümlicher Weise darstellend. Das Blatt wird zu dem Werke gehören, welches der Besitzer über die Skulpturen des Rheinlandes herauszugeben beabsichtigt.

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Forschungen zur Geschichte der Alterthumskunde des hellenistischen Orients. Von Dr. K. B. Stark. Mit 2 art. Beilagen: Gaza und die philistäische Küste. Gr. 8. Broch. Preis: 3 Thlr. Jena, Fr. Mauke.

Das Kieler Kunstmuseum. Ein Wegweiser durch dasselbe; zugleich eine kurze Einleitung in das Studium der Kunst. Von Prof. Gust. Thaulow. Kiel, Akademische Buchhandlung. 1853.

Kritische Blätter, besonders über das neue *Bauwesen* von Ernst Kopp. 1. Heft. Jena 1853, in Commission bei Kammer in Leipzig. $17\frac{1}{2}$ Sgr. — Handelt über die neuen Gebäude in München und enthält einen offenen Brief an Hübsch in Karlsruhe über den Spitzbogenstyl.

Die Kunst in der Schule, ihr Wesen, ihre Stellung und ihre Lehre. Ein Handbuch für Zeichnenlehrer und Schuldirigenten von C. J. Lillenfeld. Mit 60 Vorbildungen in 12 Tafeln. Magdeburg, 1853. Creutz'sche Buchhandlung. (R. Kretschmann.)

The Art-Journal. Mai 1853. — G. F. Waagen: Gedanken über das neu zu errichtende Gebäude für die National-Galerie von England und über die Aufstellung, Erhaltung und Vergrösserung der Sammlung. — Die Gobelins von 1839 und 1847. — Reise eines Künstlers von Antwerpen nach Rom (mit Holzschnitten). — Die Restauration der Gemälde im Dom St. Paul. — Der neue Krystallpalast.

L'Artiste. Tome X. No. 3. Beiträge zur französischen Kunstgeschichte.

No. 4. Clément de Ris: Die Museen in Mainz und Strassburg. — P. de Chennevières: Hugo Sambin, Bildhauer und Baumeister von Dijon.

No. 5. Beiträge zur französischen Kunstgeschichte; Gravelot.

VERKAUF

einer ausgezeichneten Copie von P. P. Rubens Meisterwerk: „die Kreuzabnahme" von Caspar Jakob von Opstal von Antwerpen in Nürnberg.

Peter Paul Rubens unstreitig schönstes Werk, ist bekanntlich seine herrliche Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen, das unter allen Bildern dieses grossen Meisters oben ansteht. Alle Figuren dieses Bildes sind auf das eifrigste um Christus bemüht und auf ihn bezogen, streben zu einer schönen und grossen Gruppe zusammen, welche die trefflich zusammengehaltenen Lichtmassen noch mehr als ein Ganzes erscheinen lassen.

Hiezu kommt eine wahrhaft leuchtende und doch nicht zu starke Färbung, ein genaues Studium der einzelnen Theile und eine ungleich sorgfältigere Ausführung, als gewöhnlich, ohne dadurch die Frische und Ursprünglichkeit der Gedanken zu beeinträchtigen.

Dieses herrliche Bild zieht jeden gefühlvollen Christen auf's höchste an, so dass es seiner Zeit ein solches Aufsehen erregte, dass grosse Summen dafür geboten wurden, das Bild für Kirchen und Klöster in der Grösse des Originals kopiren zu lassen. (Es ist 14 Fuss hoch und 11 Fuss breit.) Bedeutende Meister verstanden sich dazu, und einer von diesen war Caspar Jacob von Opstal, Maler von Antwerpen, der dieses Bild im Jahre 1704 im Dom daselbst auf einem Gerüste malte. Die Haltung, Färbung, sein Pinsel, wie die richtige Zeichnung seiner Copie lassen gegen das Original nichts zu wünschen übrig, was auch neulich der Altmeister der Kunst, Peter von Cornelius, als er dieses Bild gesehen, selbst aussprach. Opstal war ein vortrefflicher Zeichner und malte selbst nach eigener Erfindung Altarbilder, welche von seinem Farbsinn und seiner technischen Fertigkeit Zeugniss geben, wie sie diese Copie bewährt, welche nicht im mindesten gelitten hat. Sein Bild ist klar, auf Segeltuch gemalt, vortrefflich erhalten und nicht im geringsten retouchirt.

Diese so schöne Copie gehörte dem verstorbenen Herzog Alexander, dem Bruder des verstorbenen Königs Friedrich I. von Würltemberg, welcher dieselbe nach der französischen Revolution zu Anfang dieses Jahrhunderts in Paris für eine bedeutende Summe ankaufte; sie war fortwährend eine Zierde seiner Gemälde-Galerien in Deutschland und Russland, wo sie auf 17000 Rubel geschätzt wurde.

Da nun diese Galerie von den Erben vertheilt worden, und das grosse Bild wegen Mangel an Raum von dem gegenwärtigen Besitzer nicht mehr aufzustellen ist, so soll dasselbe als ein Kirchen- oder Altarbild an christliche Kirchen um einen mässigen Preis verkauft werden, und, damit dieses Bild eine allgemeine Würdigung finden kann, ist dasselbe gegenwärtig im Chor der ehemaligen St. Katharinen-Kloster-Kirche in Nürnberg, dem jetzigen Locale der permanenten Ausstellung der Nürnberger Bauhütte für Kunst und Gewerbe aufgestellt, wo es an jedem Tage von Morgens 9 Uhr bis Abends 4 Uhr zu sehen ist.

Eben daselbst wird auf portofreie Anfragen nähere Auskunft ertheilt.

Nürnberg, den 28. April 1853.

C. Heideloff,
Kgl. Professor und Conservator der Kunst- und Baudenkmale in Nürnberg.

Aufruf zu Beiträgen

für die

Denkmäler Goethes, Schillers und Wielands

in **Weimar.**

Wenn ein Deutscher in seinem Geiste die Männer sammelt, denen seine Bewunderung und Liebe gehören, so nehmen einen der ersten Plätze jene vier Dichter ein, welche die Gnade göttlicher Fügung und die geniale Humanität Anna Amaliens und Karl Augusts einst in Weimar vereinten. Wie sollte da nicht der Wunsch ein natürlicher sein, in Weimar würdige Denkmäler derselben sich erheben zu sehn? Hier trugen sie Lust und Leid des Lebens, hier schuf ihr Geist die Werke, die mächtig auf die Gestaltung des deutschen Lebens eingewirkt haben und fortwährend einwirken, hier schlossen sich Goethe und Schiller in einer Freundschaft an einander, durch welche der Geist Beider sich erst in seiner ganzen Tiefe erkannte und alle Fülle seines Wesens entfaltete. Was Deutschland, was die Welt in jenen Männern liebt und bewundert, ist mit dem Gedanken an Weimar innig verbunden.

Deshalb empfand Seine Königliche Hoheit der Erbgrossherzog von Sachsen, nachdem Herders ehernes Standbild schon 1850 errichtet worden war, es als seine Pflicht, die Ausführung eines Denkmals Goethes und Schillers kräftig anzuregen; er erkannte es als die schöne Aufgabe seines fürstlichen Hauses, in der Feier jener grossen Männer thätig voranzugehen. Dem Gedanken an Goethe und Schiller gesellte sich der Wunsch, auch das Andenken Wielands, des Vierten in jenem Vereine, durch eine Statue in würdiger Weise zu ehren.

Für dies Unternehmen gelang es Seiner Königlichen Hoheit, die Mitwirkung Seiner Majestät des Königs Ludwig von Baiern zu gewinnen und von ihm die Verheissung zu erlangen, dass er zu einem Denkmal Goethes und Schillers sowohl, als zu der Statue Wielands das Erz aus seinen Vorräthen schenken wolle.

Alsbald entschloss sich hierauf das Grossherzogliche Haus, das Modell eines Denkmals Goethes und Schillers bei Ernst Rietschel in Dresden und das eines Standbildes Wielands bei Hans Gasser in Wien zu bestellen. Laut der darüber im Monat Juli 1852 abgeschlossenen Contracte haben sich Rietschel, wo möglich, bis Ende 1854, Gasser bis Ende 1853 die Modelle zu vollenden verpflichtet.

Sowohl die Statuen Goethes und Schillers, als die Wielands, werden im Costüm ihrer Zeit ausgeführt und erhalten (mit der Plinthe) die Höhe von 10' 3" Rhein. Met. Die von Goethe und Schiller werden zu einer bedeutungsvollen Gruppe vereinigt.

Nach dem Gesagten ist noch übrig, für die Kosten des Gusses, der Fussgestelle und der Aufrichtung zu sorgen. Zu einem Beitrag an diese, so gross oder klein er sein möge, alle Verehrer der grossen Dichter aufzufordern und so die zur Vollendung nöthigen Summen, etwa 12000 Thaler, zu sammeln, ist die Aufgabe, welcher sich das unterzeichnete Comitee unterzogen hat.

So erst werden diese Denkmäler, indem sich alle, die fühlen, wie viel sie in ihrer Bildung den Werken jener Dichter verdanken, zu ihrer Errichtung vereinigen, in das Bewusstsein Aller treten und weithin eine segensvolle Wirksamkeit üben.

Dass wir aber darauf rechnen dürfen, dass man überall in Deutschland die würdige Vollendung dieser Denkmäler als eine tiefempfundene Pflicht der Liebe und Dankbarkeit betrachten werde, dafür bürgt uns die gütige Bereitwilligkeit, die wir bei den hochgeehrten Männern gefunden haben, an welche wir die Bitte richteten, uns zu unterstützen und die Sammlungen zu leiten.

Es sind dies folgende Herren. In Aachen: Oberlehrer Dr. J. Müller, Altenburg: Schulrath Dr. Foss, Arnstadt: Director Dr. Pabst, Arolsen: Staatsrath Schumacher, Augsburg: Dr. Kolb, Baden-Baden: Pfarrer Stolz, Bautzen: Gerichts-Director Weber, Berlin: Generalintendant der Königl. Museen, Herr von Olfers, und Generallieutenant von Radowitz, Bernburg: Ober-Consistorialrath Walter, Bonn: Geh. Reg.-Rath Professor Löbell, Brandenburg: Kreisgerichtsdirector Steinbeck, Braunschweig: Staatsminister von Schleinitz, Bremen: Professor Dr. Schäfer, Breslau: Professor Dr. Haase, Bückeburg: Staatsminister von Strauss, Carlsruhe: Hofrath Platz, Coblenz: Oberst von Griesheim, Coburg: Director Eberhard, Cöln: Kaufmann Philipp Engels, Crefeld: Commerzienrath Hermann von Beckerath, Danzig: Oberbürgermeister Groddeck, Darmstadt: Geh. Rath Hallwachs; Dessau: Commissionsrath Cohn, Detmold: Geh. Justizrath Petri, Dresden: Geh. Hofrath und Leibarzt Dr. Carus, Düsseldorf: Capellmeister R. Schumann, Eisenach: Professor Müller, Elbing: Director Benecke, Erfurt: Regierungsvicepräsident von Tettau, Erlangen: Professor Dr. Heyfelder, Esslingen: Fabrikant Deffner, Frankfurt a. M.: Geh. Staatsrath vor Fritsch, Moritz von Bethmann, Dr. Mappes, Mumm-Lutteroth, Professor Steinle, Freiburg: Hofrath Professor Schmidt, Gera: Professor Mayer, Giessen: Professor Dr. Osann und Professor Dr. von Rietgen, Glogau: von Germershausen, Gotha: Oberschulrath Director Rost, Göttingen: Hofrath Professor Wagner, Greifswald: Professor Baier, Professor Häser, Director Hiecke, G. R. R. Professor Schömann, O. A. G. Rath Sonnenschmidt, von Wakenitz, C. Weissenborn, Halberstadt: Chefpräsident Märker, Halle: Dr. Schwetschke: Hamburg: Generalconsul Swaine, Hanau: Director Pellisier, Hannover: Erblandmarschall Graf Münster, Hechingen: K. Geh. Rath Freiherr von Frank, Heidelberg: Geh. Fin.-Rath Dr. Fallenstein, Hildburghausen: Postmeister Laurich, Homburg: Medicinalrath Dr. Trapp, Ilmenau und Umgegend: Bergbeamter Mahr in Amtgehren, Jena: Geh. Hofrath Professor Göttling, Jever: Stadtdirector Müller, Kiel: Professor Dr. Stromeyer, Leipzig: Buchhändler Dr. Haertel und Buchhändler S. Hirzel, Lübeck: Consul Grammann, Magdeburg: Oberbürgermeister Hasselbach, Marburg: Professor Dr. von Sybel, Marienwerder: Director Dr. Lehmann, Merseburg: Geh. Reg.-Rath Graf Henkel von Donnersmark, Mühlhausen: Bürgermeister Gier, München: Dr. Ernst Förster, der für ganz Baiern Beiträge zu sammeln gütigst übernommen hat, Münster: Professor Deyks, Naumburg und Schulpforte: Professor Koberstein, Neustadt a. O.: Bezirksdirector Müller, Nordhausen: Professor Kützing, Oldenburg: Geh. Rath Freiherr von Beaulieu-Marconnay, Osnabrück: Director Abeken, Posen: Reg. Baurath Putzke, Potsdam: Obergartendirector Lenné, Quedlinburg: Buchhändler Basse, Rostock: Professor Bachmann, Vicekanzler von Both, Professor Karsten, Rudolstadt: Reg.-Rath Schwarz, Schwerin: Geh. Cab.-Rath Prosch, Sigmaringen: Geh. Rath von Weckherlin, Sondershausen: Hofbaumeister Scheppig, Stettin: Rechtsanwalt und Landsyndicus Calow, Stralsund: Conrector Kramer, Stuttgart: Prälat Grüneisen, Trier: Director Viehoff, Tübingen: Professor Fallati, Weida: Superintendent Nicolai, Wiesbaden: Ministerialrath Freiherr von Gagern, Würzburg: Dampfschifffahrtsdirector Langeloth, Zwickau: Präsident von Mangold. — Ferner. In Kronstadt: Particulier Walbaum, Mailand: Kaufmann Heinrich Mylius, Prag: Professor Dr. Curtius. — Basel: Professor Fischer, Bern: Professor Schmid, Genf: Dr. Rengger, Zürich: Staatsarchivar Gerold von Meier von Knonau. — Im Haag: Dr. Kiel. — Paris: Ministerresident von Rumpf und Dr. Isidore de Loewenstern, Strassburg: Stadtarchivar Schneegans, Mühlhausen: Dr. August Stöber. — London: Königl. Preussischer Gesandter Ritter von Bunsen und Generalconsul Cahlmann. — Boston: Professor Carl. Beck, New-York: Mrs. Therese Robinson und Kaufmann Schwab.

Und so möge denn die Liebe zu den hohen Dichtern walten und reiche Gaben in die Hände dieser gütigen Förderer des Unternehmens legen. Wir erlauben uns nur noch zu bemerken, dass wir seiner Zeit öffentliche Rechnung legen werden und, um je nach dem Maasse der eingegangenen Summen die Piedestale bestellen zu können, die Beiträge bis zu Ende dieses Jahres in unsern Händen sehen möchten.

Weimar, den 15. März 1853.

Das Comitee für die Denkmäler Goethes, Schillers und Wielands.

Hermann Sauppe, Gymnasialdirector. **Karl Bergfeld,** Staatsrath. **Wilhelm Bock,** Oberbürgermeister. **J. P. Eckermann,** Hofrath. **Robert Froriep,** Geh. Med.-Rath. **Franz Liszt,** Hofcapellmeister. **Franz Meyer,** Geh. Finanzrath. **Friedrich Preller,** Hofmaler und Prof. **Adolf Schöll,** Hofrath. **Karl Streichhan,** Oberbaudirector. **Ferdinand Freiherr von Ziegesar,** Kammerherr und Intendant des Theaters. **Heinrich Kühn,** Ministerialrevisor.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 21. Sonnabend, den 11. Juni. 1853.

Das Museum für Kunst und Wissenschaft in Hannover.

Das königliche Geburtsfest am 27. Mai dieses Jahres wurde für die Hannoversche Künstlerwelt zu einer bedeutsamen Doppelfeier, deren Kunde wir diesen Blättern glauben anvertrauen zu müssen, damit sie auch den fernen Gauen des grossen Vaterlandes zugetragen werden: Wir meinen die feierliche Grundsteinlegung des Museums für Kunst und Wissenschaft in Hannover und die Uebergabe eines Albums an das hannoversche Königspaar von Seiten des Künstlervereins. Indem wir uns einige Mittheilungen über den artistischen Inhalt des letzteren für demnächst vorbehalten, beschränken wir uns heute darauf, die Geschichte desselben in zwei Worten zu skizziren, da sie eine der wichtigsten Phasen in dem gegenwärtigen Kunstleben Hannovers ausfüllt und mit der noch im Jugendalter sich befindenden, öffentlichen Sammlung für bildende Kunst in engem Zusammenhange steht.

Das schwache Häuflein der Künstler, welches sich vor dreizehn Jahren um das blau-weisse, mit dem vergoldeten Haupte des alten Marktthurms gezierte Künstlervereins-Banner geschaart und männiglich gestritten hatte für Hoheit und für Recht der Kunst, bedurfte, um ferner zu leben und zu gedeihen, einer bleibenden Stätte; denn Hannover besass, als Stiefkind unter seinen fürstlichen Schwestern, bis vor Kurzem weder Museum noch Sammlung. Die diensteifrige Blechbüchse, der unermüdliche Mahner zu klingender Beisteuer, war, vom Alter geblendet, endlich zur heiligen Reliquie geworden; und doch hatte das daraus gesteuerte Scherflein kaum über den Erwerb einiger Bilder und Bücher hinausgereicht. Es bedurfte, sollten die Bestrebungen des Hannoverschen Künstlervereins von einem gedeihlichen Erfolge gekrönt werden, einer grossen rettenden That. Diese ward dem Vereine durch den König Georg V und seine Gemahlin, welche durch fürstliche Schenkungen die Existenz von Sammlung und Museum und damit die künstlerische Zukunft Hannovers sicherten. Während König Georg V kurz nach seiner Thronbesteigung durch ein bedeutendes Geldgeschenk den Museumsbau unter seinen Schutz nahm und ausser Frage stellte, hatte die Königin Marie schon als Kronprinzessin angefangen, der öffentlichen Kunstsammlung mehrere werthvolle Oelgemälde zum Geschenke zu machen. Einzelne Patrioten folgten dem Beispiele ihrer Fürstin, Ankäufe auf den Kunstausstellungen der letzten Jahre halfen so viel wie möglich nach und so wurde rasch der Grund zu einer Gemäldegalerie gelegt. Eingedenk des königlichen Beistandes beschloss nun der Hannoversche Künstlerverein, dem Könige und seiner Gemahlin seine Dankbarkeit an den Tag zu legen und entschied sich, nach dem Vorgange der Münchener Künstlerschaft, zur Ueberreichung eines Albums, das, ausser den Mitgliedern des Künstlervereins, auch den übrigen im In- und Auslande lebenden Hannoverschen Künstlern offen stand und dazu bestimmt wurde, Werke der Malerei, Musik und Dichtkunst aufzunehmen.

Hand in Hand mit der Gründung einer öffentlichen Gemäldegalerie ging der Plan, ein Museum für Kunst und Wissenschaft in Hannover zu errichten. Auch dieser erstand im Schoosse des Künstlervereins und ein aus Mitgliedern desselben gewählter Ausschuss wandte sich Anfang 1852 zunächst an den König, der, wie erwähnt, dem Unternehmen durch ein Geschenk von 10,000 Thlrn., auf 10 Jahre vertheilt, sich günstig zeigte. Diesem Beispiele folgte das königliche Ministerium des Innern mit einer jährlichen Unterstützung von 800 Thlrn., zunächst auf 5 Jahre, sowie der Magistrat der Stadt Hannover mit einem Darlehn von 15,000 Thlrn. zu billigen Zinsen. Nachdem solchergestalt das Unternehmen vorläufig gesichert war, erliess der Ausschuss, unter Angabe von Zweck und Umfang des Unternehmens, eine Aufforderung an alle im In- und Auslande lebenden hannoverschen Architekten zur Konkurrenz. Es wurden darauf im Ganzen 14 Projekte eingesandt, von denen nur 3 im Sinne des akademischen Zeitalters erfasst, die übrigen im Rund- oder Spitzbogen durchgeführt waren. Von den beiden gekrönten Entwürfen der Architekten Hase und Tramm wurde der des Ersteren gewählt und ihm die Leitung des Baues übertragen.

Da es jedoch auf der Hand lag, dass mit den bis dahin vorhandenen Summen das Unternehmen nicht in Angriff genommen, geschweige denn bestritten werden konnte, so galt es jetzt, Mittel und Wege zu finden, um die zur Herstellung des Ganzen vorläufig erforderliche Summe von 60,000 Thlrn.

zu beschaffen. Man wählte dazu den Weg der Aktienzeichnung. Zu dem Ende appellirte der Ausschuss an die patriotische Hingebung seiner Mitbürger und deren warmes Interesse für die hohen Zwecke, denen das Unternehmen gewidmet werden sollte, und erliess eine Aufforderung zu einer Aktienzeichnung à 100 Thaler Geld zu 3 pCt. verzinsbar, da mit Gewissheit zu erwarten war, dass aus den Miethzinsen der Institute, welche Platz im Museum finden sollten, die gezeichneten Aktien verzinst werden würden. Diese Aufforderung wurde von dem glänzendsten Erfolge gekrönt; denn innerhalb weniger Monate war die bedeutende Summe von 34,200 Thlrn. gezeichnet. Unter diesen Zeichnungen beliefen sich einige auf 1000 Thlr. und darüber. Dieselben beschränkten sich jedoch nicht auf die Stadt Hannover, sondern fanden auch in anderen Städten des Landes günstige Aufnahme und wurden selbst ausserhalb der Grenzen des Königreichs von verschiedenen im Auslande lebenden Patrioten mit Beifall aufgenommen. Ja, der Spinnerei-Direktor Hartmann in Leipzig machte sogar dem Unternehmen das grossmüthige Geschenk von 500 Thlrn. und veranlasste mehrere in Leipzig lebende Hannoveraner zu Zeichnungen. Andere Schenkungen von Material und Arbeit wurden von Steinbruch- und Brennereibesitzern in Aussicht gestellt. Seitdem nun gar die weitere Verwilligung eines Kapitals von 15,000 Thlrn. durch die Stände des Königreichs zu erwarten ist, so ist dadurch nicht allein die Ausführung des Instituts nach dem ursprünglichen Maassstabe unzweifelhaft, sondern auch die Aussicht auf eine sofortige Erweiterung der ganzen Anlage gegeben.

Angesichts dieser über Erwarten günstigen Resultate schritt man denn am 27. Mai in Gegenwart des Königs und seiner Gemahlin, der Staatsminister, der fremden Gesandten, Generale, Präsidenten der Ständeversammlung und Chefs der Behörden, sowie, selbstverstanden, des Ausschusses, des Künstlervereins und der wissenschaftlichen Vereine und endlich einer überaus zahlreichen Menge Zuschauer, zur feierlichen Grundsteinlegung des Museums für Kunst und Wissenschaft. Eine in Form einer Anrede an den Monarchen abgefasste Urkunde bewillkommnet zuerst den Landesherrn an seinem Ehrentage mit den Gefühlen der tiefsten Dankbarkeit und besagt, dass dieser Tag der Freude für das ganze Königreich nun auch für Kunst und Wissenschaft in unserer Vaterstadt eine neue Aera begründen soll. Wir erfahren sodann daraus in kurzen Worten, dass der Kunstverein für das Königreich, der naturhistorische Verein, das Museum für bildende Kunst, der historische Verein für Niedersachsen, der Künstler- und der Architektenverein am Schlusse des Jahres 1851 gemeinschaftlich den Wunsch ausgesprochen hatten, dass in Hannover ein Museum für Kunst und Wissenschaft erbaut werde und ein Comité aus ihrer Mitte zur Verwirklichung jenes Wunsches sich gebildet hatte. Des königlichen Geschenks von 10,000 Thlrn. geschieht zuerst mit Dank Erwähnung und darauf folgt ein kurzer Bericht über die ferner eingegangenen Summen, in der Art, wie bereits oben mitgetheilt worden ist. Dieses Dokument schliesst mit den Worten: „Es sei uns gestattet, über diese, dem Baue Segen und Gedeihen bringende Handlung, diese Anrede als Urkunde auf die fernsten Zeiten in den Grundstein des Gebäudes zu legen, dessen Entstehen noch nach Jahrhunderten von der Gnade unseres erhabenen Königs Georg V, dem Interesse unserer Vaterstadt und der regen Theilnahme unserer Mitbürger Zeugniss geben wird. Hoch lebe Seine Majestät Georg V.!"

Die auf Porzellan geschriebene Urkunde ist von den Mitgliedern des Comités unterzeichnet, nämlich den Herren: von Malortie, als Vorsitzendem, Angerstein, Baldenius, Einfeld, Hase, Hasje, Kestner, von Knigge, A. Meyer, Oesterley, Oppermann, Vogell. — Nachdem dieselbe durch Hrn. v. Malortie mit lauter Stimme vorgelesen worden war, wurde sie mit verschiedenen anderen Dokumenten in den Grundstein gelegt und dieser sodann unter dem üblichen Ceremoniell geschlossen, worauf der König eigenhändig unter Tuschblasen und dem Spielen der Nationalhymne die drei üblichen Hammerschläge that. Seinem Beispiele folgte sodann die Auswahl der Versammlung.

Noch Einiges auf den Bau Bezügliche glauben wir schon jetzt den Lesern dieses Blattes mittheilen zu dürfen. In seinem geistreichen, auf den Gesetzen des Rundbogenstyls fussenden Entwurfe ist Hase, als Wiederhersteller der Klosterkirche von Lokkum dem Publikum bereits vortheilhaft bekannt, von dem Prinzipe der organischen Verbindung von Backstein und Sandstein ausgegangen und hat sich damit einer Richtung angeschlossen, deren allgemeine Bedeutsamkeit für Hannovers heutiges Bauleben wir demnächst in diesen Blättern zu würdigen Gelegenheit haben werden.

Das in den Flügeln 97 Fuss, im Mittelbau 79 Fuss tiefe Museum wird sich mit einer 172 Fuss langen Rundbogenfaçade präsentiren. Dieselbe besteht bei einer Höhe von 67 Fuss aus Souterrain (mit der Wohnung für den Hausmeister, den Feuerungsanlagen, Pack- und Kellerräumen) und drei Stockwerken und zerfällt in einen etwas vortretenden mittleren Giebelbau mit Freitreppe und stärker vortretende Flügel. Jener ist ganz in Sandstein gehalten und sehr reich detaillirt, die Flügel dagegen sind nur so weit das Erdgeschoss reicht aus gehauenem Stein, in den oberen Stockwerken aus Backstein, überhaupt massiver und einfacher gehalten, ohne Fenster, dagegen mit Lisenen und Nischen für Standbilder allegorischen Inhalts versehen. Die vor den Flügeln und dem Giebelbau zurücktretenden Theile der Façade sind wieder sehr geschmackvoll in der Art behandelt, dass das ganze Erdgeschoss, mit Ausnahme seines von der Freitreppe eingenommenen Centrums, aus einer offenen Säulenbogenhalle besteht, deren Wände dazu bestimmt sind, mit Frescomalereien geschmückt zu werden. Diese Arkaden bestehen ganz aus Sandstein. Ueber ihnen erhebt sich ein reicher Rohbau aus mattrothem Backstein, in welchem hellgelber und grauer schichtenweis und dekorativ eingelassen ist. Die Zinnenbekrönung ist wieder aus Sandstein.

Das Erdgeschoss, zu dem man auf 9 Stufen emporsteigt, enthält zunächst einen durch die Gesammtlänge des Mittelbaus hinter den Arkaden verlaufenden Korridor, der sein Licht aus zwei Lichthöfen empfängt. Sodann wird das Erdgeschoss den Künstlerverein mit Billard-, Unterhaltungs- und Lesezimmer, nebst Kupferstichkabinet und den Architektenverein aufnehmen. Daran schliesst sich im westlichen Flügel ein grosser Saal für die Singakademie; im Ganzen 5626 Q.-Fuss. Dem im östlichen Flügel befindlichen ärztlichen Vereine ist ein Flächeninhalt von 1638 Q.-Fuss angewiesen. Ausserdem befinden sich im Parterre noch mehrere Räume für Kasse, Garderobe u. dgl. Die zur Beletage führende, mittlere Haupttreppe mündet auf einen nach der Strasse gelegnen, geräumigen Vorplatz, welcher für Skulpturen bestimmt ist. In dem westlichen Flügel dieses Stockwerks befindet sich sodann ausser einem für Statuen noch verfügbaren Raume, ein grosser 30 Fuss hoher Saal für Gemäldesammlung und Kunstausstellung mit Oberlicht. Dieser tritt mit dem östlichen Flügel durch eine in der Länge des Mittelbaus vorlaufende, 18 Fuss hohe Galerie für Kunstausstellung in Verbindung. Diese Räume werden mit erwärmter Luft geheizt und enthalten einen Flächenraum von 6906 Q.-Fuss. Im östlichen Flügel wird der historische Verein für Niedersachsen mit seinen Sammlungen einen Raum von 2540 Q.-Fuss einnehmen. Der dritte Stock endlich ist dazu bestimmt, das naturhistorische Museum aufzunehmen. Dieses verlangt ausser den geräumigen

Ausstellungssälen, einige Requisitenkammern und eine Wohnung für den Ausstopfer, im Ganzen 5240 Q.-Fuss. Eine den Bedürfnissen entsprechende Erweiterung des Gebäudes nach hinten ist zu jeder Zeit möglich, da man im Besitze eines ansehnlichen, circa 15,000 Q.-Fuss enthaltenden Bauplatzes ist.

Der am 27. Mai 1853 in Angriff genommene Bau soll nach drei Jahren vollendet sein und schon 1855 die Kunstausstellung beherbergen. Also Glück auf!

Festgesang.

Componirt von Eduard Hille, Text von Wilhelm Althoff.

Von hoher Hand der Grundstein ist geweihet,
Zu unserm Bau, der bald sich hier erhebt!
Ihm Preis und Dank, durch dessen Huld gedeihet
Das Werk, das hoffnungsvoll von uns erstrebt!
Durch Stadt und Land erschalle frohe Kunde
Von dieses Festes feierlicher Stunde.

Bald wölben sich des Baues Säulenhallen,
Der edlen Kunst und Wissenschaft geweiht,
Bald werden wir zu seinen Räumen wallen,
Wo hoher Kunstgenuss das Herz erfreut,
Wo sich des Wissens Quellen uns erschliessen,
Wo festlich heit're Klänge uns begrüssen.

D'rum frisch an's Werk, ihr Meister und Gesellen,
Der Hammer klang, der Grundstein ist gelegt.
Nun schafft den Bau mit Meissel, Hammer, Kellen,
Dass hoch empor er seine Zinnen trägt!
Dass bald das Ziel erreicht, der Bau beendet,
Der Musen liebte Halle sei vollendet!

—ρ.

Kunstbericht aus München.

Ausstellungen des Kunstvereins. — Werkstätten. — Holzschnitte. — Glasmalerei. — Erzgiesserei. — Cornelius' Anwesenheit.

In den Ausstellungen des Kunstvereins war es seit einigen Wochen wieder das Fach der Landschaftsmalerei, das an Anzahl sowohl, als an Vorzüglichkeit der Leistungen vorherrschende Vertretung fand. Drei Mondscheinlandschaften streiten um den Vorzug; die von H. Baade, in grossem Maassstabe ausgeführt, scheint aus verschiedenen Motiven romantischer Gebirgsgegenden componirt zu sein und darum hätte um so leichter ein hoher, zuckerhutförmiger Felsen, der von der einen Seite in das Bild hineinragt und eine störende Unterbrechung des Gesammteindrucks herbeiführt, vermieden werden können. Chr. Morgenstern's Mondnacht an einem See übt einen zauberischen Reiz. J. G. Steffan bringt ebenfalls eine Mondnacht, am Wallenstädter See, mit guter Wirkung; dass dieser Künstler mit besonderer Vorliebe und gleichem Geschick nach verschiedenen Richtungen in der Landschaft thätig, lässt uns eine gleichzeitig ausgestellte Arbeit seiner Hand erkennen, eine Parthie an den zerrissenen, romantischen Ufern der Isar: auf den schäumenden Wellen wird ein Floss herangetrieben, dem einige Zuschauer am Ufer mit aufmerksamem Blicke folgen. Von Rich. Zimmermann, der es so trefflich versteht, der Natur immer neue Schönheiten abzulauschen und in unübertrefflicher Weise zum Bilde zu gestalten, sehen wir eine Winterlandschaft im Gebirge, Parthie bei Oberaudorff: dasselbe ist bereits von König Ludwig angekauft. — Eine Mühle im Gebirge von A. Waagen, einem Schüler R. Zimmermann's, berechtigt zu guten Erwartungen für die Zukunft. — H. Heinlein liefert einen Morgen am Achensee, in der uns die hellblauen Berge fast zu duftig und durchsichtig erscheinen möchten; die Natur bietet, besonders im Gebirge, durch den Wechsel der Beleuchtung oft momentane Erscheinungen, die, im Bilde festgehalten, den Eindruck des Unnatürlichen auf Jeden ausüben, der nicht im ununterbrochensten Verkehr mit ihr ist. Und gerade dieser hat wieder das deutlichste Bewusstsein von dem Charakter der Flüchtigkeit solcher Erscheinungen, ein Zug, der dem Kunstwerke unendlich schwer mitzutheilen ist, weshalb dergleichen wohl wenigstens nicht mit Vorliebe behandelt werden sollte.

Zu den besseren Arbeiten zählen wir noch W. Boshard's Parthie am Würmsee; können uns dagegen mit der Beleuchtung in F. Thurau's Parthie bei Ermafingen am Bodensee nicht einverstanden erklären.

Eine grössere Anzahl landschaftlicher Aquarelle bringt Siegfr. Massmann, die als liebliche Albumblätter zu betrachten sind, zusammengestellt aber, wegen der überall hervortretenden gleichen Manier, nur geringe Abwechselung bieten. Ed. Steiner's landschaftliche Federzeichnungen bekunden ein eben so geringes Talent, als seine ausgestellten Kreideportraits.

Im Fache der Genremalerei ist die Anzahl der ausgestellten Arbeiten sehr gering. L. v. Hagn zeigt in seinem „Juwelenhändler, einen Stein prüfend", sein grosses Talent für Farbenwirkung; alle seine Bemühung ist aber auch nur in dieser Richtung concentrirt, und es wäre wünschenswerth, dass der Künstler die Schärfe und Genauigkeit seiner Zeichnung überall dieselbe Aufmerksamkeit angedeihen lasse; um so mehr dürften dann seine Arbeiten zu den vorzüglichsten dieses Faches gezählt werden! — Von Max Hailer sehen wir einen von der Sonne beschienenen Korbflechter bei der Arbeit, neben sich am Boden einen spielenden Knaben; das Bildchen ist mit Fleiss ausgeführt und von lebendiger Wirkung. — Von geringerer Bedeutung ist ein Pferdemarkt während des Octoberfestes in München von J. A. Klein. —

Von ausgestellten Architekturbildern zeichnet sich aus M. Neher's Dom in Regensburg und Meermann's Inneres eines Gewölbes, das als Bildhauerwerkstatt verwendet ist, ursprünglich ein Motiv aus dem grauen Mönchskloster in Danzig. Jedl bringt eine sorgfältig ausgeführte Tuschzeichnung, Inneres der Theatinerkirche zu München. —

Portraits erhielten wir nur vier, von denen bemerkenswerth erscheinen: Portrait einer Dame von Stieler und ein männlicher Kopf von Gräfle.

Als Lithographieen zeichnen sich fünf italienische Ansichten von Lindemann-Fremmel sehr vortheilhaft aus.

Das Vorzüglichste, was bisher von Photographieen hier gesehen wurde, liefert in einer Reihe künstlerisch aufgefasster und mit seltener Vollkommenheit gelungener Portraits das neu errichtete photogr. Atelier von Hanfstängl und Lotze.

Von den wenigen plastischen Arbeiten erwähnen wir nur ein Basrelief, Portrait der Kaiserin Eugénie von Frankreich, von J. Peyre, dessen sorgfältige, künstlerische Behandlung auf Aehnlichkeit schliessen lässt. —

Bevor wir den Kunstverein verlassen, möchten wir den Wunsch aussprechen, dass im Interesse der Mitglieder bei den Ankäufen zur diesjährigen Verloosung sorgfältiger zu Werke gegangen werden möchte, als man bereits begonnen hat. Es scheint, dass der Grundsatz herrschend werden soll, um geringen Preis nur Werke anzukaufen, die den Grad der Mittelmässigkeit kaum überschreiten, damit die Anzahl der Nummern um so grösser erscheine. Das vortreffliche Genrebild Metzel's wurde zurückgewiesen, obschon der Preis im Verhältniss zu vielen angekauften Landschaften des vorigen Jahres gering erscheint. Dagegen haben einzelne Künstler, wie es scheint, das Privilegium, alljährlich mehrere ihrer Arbeiten um hohe Summen an den Verein abzusetzen, der doch, bei den zu Ge-

bote stehenden Mitteln, es nicht versäumen sollte, auch **hervorragende jüngere Talente** durch Ankauf ihrer Arbeiten anzuregen.

In einigen Werkstätten hatten wir Gelegenheit, theils eben vollendete, theils noch unter dem Pinsel befindliche Gemälde zu betrachten. Zunächst erwähnen wir Löffler, der in einem vorzüglichen Bilde auf grosser Leinwand einen Sandsturm in der arabischen Wüste, vollendet hat. Mächtige Sandwolken toben über die weite, nur durch einige Felsblöcke unterbrochene Ebene, hie und da durchschimmert von der rothen Gluth der untergehenden Sonne. Der Künstler hat einen der grossartigsten Momente orientalischer Natur mit solchem Gepräge der Wahrheit zu fesseln gewusst, dass wir unwillkürlich im Anschauen hingerissen werden, ohne dabei den Einfluss einer Uebertreibung zu empfinden, der uns vor solchen Bildern so häufig nach öfterer Betrachtung fühlbar wird. — Beinah vollendet sahen wir ausserdem die Ruinen von Balbek, im Hintergrunde die Vorberge des Libanon und noch in Arbeit ein Blick auf Ephesus. Als Gegenstück zu dem ersten erwähnten Bilde, das die Wüste mit ihren Schrecken schildert, gedenkt Löffler ein Gemälde auszuführen, in dem die reiche und üppige Vegetation des Orients zur Anschauung kommt und die vorläufig als Federzeichnnng vollendete Skizze berechtigt zur Erwartung eines effektvollen Bildes.

Im Atelier Ed. Schleich's zieht uns eine grosse Landschaft an, die als Wanddekoration einer Villa dienen soll und einen Blick auf den Hintersee mit seiner romantischen Umgebung darbietet.

Theodor Horschelt, von dessen Hand ein soeben erschienenes, englisches Werk *(Chamois Hunting in the Mountains of Bavaria by Ch. Boner, with illustrations by Theod. Horschelt of Munich. London, 1853.)* eine Anzahl schön componirter, theils in Lithographie, theils in Holzschnitt ausgeführter Illustrationen enthält, vollendete ein Genrebild, Araber in der Wüste rastend, das sich durch brillanten Effekt in der Farbe und vorzügliche Behandlung der Pferde auszeichnet.

Im Verlage von Braun und Schneider, die sich seit Gründung der „Fliegenden Blätter", „Hauschronik" und „Münchener Bilderbogen" um die Förderung des Holzschnitts wesentliche Verdienste erworben, erschienen im besondern Auftrag S. M. des regierenden Königs, „Zwölf Bilder aus dem Leben Bayrischer Fürsten" ausgeführt von: M. Echter, Ph. Foltz, G. Hiltensperger, A. Müller, K. Pilety, M. v. Schwind und A. Strachuber. Die meisten dieser figurenreichen Compositionen zeugen von der Meisterschaft ihrer Urheber und in der Ausführung dürfen sich vorliegende Blätter den besten Holzschnittwerken der Gegenwart an die Seite stellen. Jedem einzelnen Bilde ist eine kurze Erklärung beigefügt, und da das ganze Heft im Umschlag um den unglaublich billigen Preis von 1 Fl. abgegeben wird, findet es gewiss auch ausserhalb Bayern weitere Verbreitung.

In der Königl. Glasmalerei, aus der schon so zahlreiche vortreffliche Arbeiten hervorgegangen, sind gegenwärtig zwei Fenster ausgestellt, die alle Besucher mit gleicher Bewunderung erfüllen. Sie sind bestimmt, die Universitätskirche zu Cambridge zu schmücken und zeigen die Anbetung der Hirten und die Auferstehung. Die Ausführung ist zum grossen Theile nach Zeichnungen Schraudolph's von Insp. Ainmüller's eigener Hand.

In der Königl. Erzgiesserei ist das colossale Reuterstandbild Bernadottes, das aus einem Stücke gegossen wurde, in der Ciselirung fast vollendet. Vergangene Woche wohnten wir dem interessanten Schauspiele eines grossen Gusses bei. In der Grube befanden sich die Formen für die colossalen Standbilder Gustav Adolph's und Henry's, ausserdem das Piedestal für Bernadottes Denkmal und ein Relief für das Washington-Monument. Es liegt uns eine Nummer des amerikanischen Blattes *„F. Gleason, Pictorial Boston. 16. April"* vor, die sowohl eine Abbildung, als ausführliche Beschreibung des letztgenannten Denkmals giebt. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet Washington's Figur zu Pferde, getragen von einem hohen säulenförmigen Piedestal, dessen unterer Sockel im Grundriss einen Stern mit hervorspringenden Spitzen bildet; jeder dieser Spitzen trägt abermals eine colossale eherne Figur, worunter Lee, Jefferson, Virginia und Henry sich befinden. Die Seitenflächen des marmornen Piedestals werden durch Reliefs geziert, von denen das eben gegossene eine weibliche Figur, die allegorische Darstellung des Staates Virginia, veranschaulicht. — Den Entwurf und die Ausführung der Modelle wurde dem talentvollen Bildhauer Crawford, einem gegenwärtig in Rom lebenden Amerikaner, übertragen, und der Guss sämmtlicher Theile wird in der hiesigen Erzgiesserei stattfinden. Das Denkmal wird aufgestellt zu Richmond, der Hauptstadt des Staates Virginien. Wie schon so oft, gab auch neulich Inspektor v. Miller abermals einen Beweis seiner eigenen Fertigkeit, Umsicht und reichen Erfahrung; im Ofen befanden sich 225 Centr. flüssiges Erz und ein grossartiger Anblick bot sich der versammelten Menge, als gegen 7 Uhr Abends der Meister mit eigener Hand den Zapfen einstiess und sich der glühende Strom in die Form ergoss; sieben feurige Fontainen sprangen aus den Luftlöchern empor und mit lautem Hurrah und Hoch wurde das Gelingen des Gusses begrüsst.

P. v. Cornelius, von Berlin kommend, hielt sich auf seiner Durchreise nach Rom kurze Zeit hier auf. Die Künstlergesellschaft bei Schaffroth (früher Stubenvoll) veranstaltete ihm einen Festabend, an dem sich zahlreiche Verehrer des grossen Meisters versammelten. Nachdem, wie gewöhnlich, A. Teichlein eine Rede gehalten und dem Gaste ein „Hoch" ausgebracht, erwiederte Cornelius dieses durch einen Toast auf König Ludwig, dem er die Worte beifügte: „Jetzt noch bringe ich ein Pereat allen Schacherjuden in der Kunst;" die Auslegung dieser Worte blieb jedem Einzelnen nach Gutdünken überlassen.[1]) — Am Schlusse des Abends wurde der Meister unter Gesang nach seiner Wohnung begleitet und setzte folgenden Tags seine Reise fort.

O. v. Schorn.

Der Pariser Salon von 1853.

Rosa Bonheur. — F. Winterhalter. — Ludwig Knaus. — Andr. Achenbach. — Fedor Dietz u. A.

Gestern, am Pfingstsonntage, wurde die Kunstausstellung für 1853, die sechsundsiebzigste (wie der Katalog aussagt,) seit der im Jahre 1673 von der königlichen Akademie der bildenden Künste veranstalteten, in dem neueingerichteten Lokale *„aux menus plaisirs"*, eröffnet. „Wir haben hier keine bleibende Stätte, sondern die zukünftige suchen wir" — diese Losung ist auch die der Kunst und ihrer Erzeugnisse in einem Lande wie Frankreich, das ewigem Wechsel unterworfen, wo nichts

1) Hat man sich wohl nicht ein wenig zu viel Mühe um „Deutung" oder „Auslegung" dieses Pereat gegeben? — Uns dünkt doch, wenn einmal ein Pereat gebracht sein soll, so ist gerade dieses zu jeder Zeit von Jedem mitzusprechen, dem die Kunst am Herzen liegt. — Leider haben die Zeitungen von einem Unwohlsein des Meisters zu Florenz zu melden gehabt. Nach den „B. N." aber ist C. jetzt so weit hergestellt, dass er mit seiner Familie die Reise nach Rom fortsetzen kann. Der Leibarzt des Grossherzogs von Toskana, ein Deutscher, hat ihn behandelt. Während seines Unwohlseins erfreute sich Cornelius in Florenz der herzlichen Theilnahme dort lebender Grossen und Künstler. D. Red.

dauert als das Provisorische, wo nichts Bestand hat als der Unbestand. Nach der Ausstellung des Jahres 1848 aus der Galerie des Louvre, wo sie keineswegs an ihrer Stelle waren, ausgewiesen, fanden die Hervorbringungen der lebenden Künstler, im Jahre 1849, eine Zufluchtstätte in dem leerstehenden Sitze des abermals vertriebenen Königsthums, den Tuilerien. Diese Stelle zu behaupten, konnte sich die Kunst unmöglich schmeicheln, zudem ward auch das Licht ganz ungünstig befunden; man fasste daher den Entschluss, das Palais royal für diesen Zweck umzugestalten, und die Ausstellungen von 1850/51 und von 1852 fanden auch in diesem, seiner neuen Bestimmung vortrefflich angepassten Palaste Statt. Paläste sind aber jetzt nicht länger mehr entbehrlich: Prinz Jerôme, der Oheim des Kaisers, sollte diesen beziehen, und so wurde, im Augenblick, wo man die Zurüstungen für die neue Ausstellung beginnen wollte, dem Ministerium die Weisung ertheilt, für ein anderes Lokal zu sorgen. Die nächste Folge davon war die nothwendige Verschiebung des Salon und dessen Verspätung um zwei Monate. Das neue Lokal aber wurde in dem der Krone gehörigen Gebäude der menus plaisirs, im Faubourg Poissonnière, gefunden, dessen geräumiger Hof, von den Werkstätten der Theaterdekorationsmaler umschlossen, das ganze, aus Balken, Brettern und Leinwand zusammengefügte, provisorische Gebäude, mit Mittelsaal und Seitengalerien, so wie es im Hof des Palais royal gestanden, aufnahm. Die Vertheilung des Raumes ist daher ganz dieselbe, wie früher, mit Zugabe von einigen anderen Galerien, welche die zahlreichen kleineren Säle und Zimmer des ersten Stockes im Palais royal ersetzen und somit den Vortheil grösserer Bequemlichkeit und den der durchgehenden Beleuchtung von oben gewähren. So viel von der Oertlichkeit, welche demnach wenig zu wünschen übrig lässt.

Was nun die aufgenommenen Kunstwerke betrifft, so ist deren Zahl, mit geringem Unterschiede (eilf mehr), dieselbe wie im vorigen Jahre; doch sind an Gemälden 72 weniger als im Jahre 1852; von Werken der Bildhauerei dagegen, deren Aufstellung weniger Flächenraum erfordert, 61 mehr aufgenommen. Die von jedem Künstler einzusendenden Werke waren wieder, wie im vorigen Jahre, auf höchstens drei beschränkt worden. Dennoch, heisst es, wurden an Bildern allein nicht weniger als 4250 eingesandt, demnach, da nur 1208 aufgenommen, über 3000 zurückgewiesen, was die Zahl der Unzufriedenen, unter den Malern allein, im günstigsten Falle auf die runde Summe von tausend steigert. Bittre Klagen vernimmt man denn auch von allen Seiten über die unerhörte Strenge des Geschwornengerichts, zur Hälfte aus Künstlern, von den Ausstellenden gewählt, zur Hälfte aus Liebhabern, von der Direktion der Museen ernannt, bestehend. Auch hat der schonungslose Pariser Witz sich alsbald des Gegenstandes bemächtigt und hat eine unabsehbare Reihe von Künstlern dargestellt, die mit dem Ausdruck des höchsten Missvergnügens oder der Niedergeschlagenheit, ihre Bilder unter dem Arm, dem Gebäude den Rücken wenden, auf dessen Mauer mit grossen Buchstaben zu lesen ist: *„Menus Plaisirs“*, mit Anspielung auf die wörtliche Bedeutung des Ausdrucks (geringer Spass). — Dem Besucher des Salons aber, dem Beschauer, der keine weitere Rücksicht nimmt, als das Interesse der Kunst und des guten Geschmackes, der sich die gekränkte Eigenliebe eines älteren Künstlers, die geschwundenen Hoffnungen eines jüngern in dem Augenblicke nicht vergegenwärtigt, erscheint diese Strenge der Jury immerhin noch nicht unerbittlich genug, und mit Erstaunen fragt man sich vor gewissen Erscheinungen: wie mögen nur die zurückgewiesenen Bilder aussehen?! Doch muss anerkannt werden, dass dieses Jahr des auffallend Schlechten oder entschieden Verwerflichen, im Vergleich mit andern Jahren, sehr wenig ist. Im Ganzen genommen (so viel ein flüchtiger Besuch von wenigen Stunden ein solches Urtheil zulässt) scheint uns die heurige Ausstellung denen der letzten Jahre kaum nachzustehen, aber auch keineswegs sich über dieselben zu erheben, indem unter den Werken der Malerei, die durch ihren Gegenstand der höchsten Gattung, der historischen Malerei, angehören, kein einziges sich findet, das sich durch hohe Vortrefflichkeit auszeichnete oder auch nur entschieden vor den andern den Preis davontrüge; die beiden hervorragendsten Bilder der Ausstellung aber, Rosa Bonheur's „Pferdemarkt von Paris“ und Fr. Winterhalter's „Florinde“ (welches letztern wir schon früher Erwähnung gethan haben), dieser höchsten Gattung nicht angehören. Was sich ausser diesen zunächst auszeichnet, ist ebenfalls wieder eine grosse Landschaft mit Vieh, von Troyen, und eine Landschaft von Theodor Rousseau; drei Frauenbildnisse (darunter das der Kaiserin Engénie) von Ed. Dubufe, je drei Genrebilder von Meissonier und Armand Leleux, und eine Pastellzeichnung von Maréchal in Metz. Grosses Aufsehen aber macht ein Genrebild von Ludwig Knaus aus Wiesbaden, einem ganz jungen, noch nie zuvor genannten Künstler, dem ein einziger Tag die Berühmtheit brachte, wonach Tausende jahrelang vergebens ringen. Sein Bild „der Morgen nach einer Dorfkirchweih“ ergreift und fesselt durch tiefe Beobachtung von Seelenzuständen und durch vortreffliche Charakteristik. Andr. Achenbach hat ein Seestück eingesandt, dem aber bisher ein sehr schlechter Platz zu Theil geworden. Am 15ten des nächsten Monats erst wird — ausnahmsweise — ein Bild auf die Ausstellung zugelassen werden, welches der Künstler zu spät hierher brachte, dann aber vorzog, in einen den Tuilerien zunächstgelegenen Saal des Louvre zu bringen, wo der Kaiser es sah und auch augenblicklich ankaufte. Es ist dies die „nächtliche Heerschau“ (nach dem Zedlitz'schen Gedichte) von Fedor Dietz in München, ein Bild, dessen Ruf sich schon über Deutschland hinaus verbreitet hatte, und dem auch hier die öffentliche Anerkennung nicht fehlen wird. Demnach könnten wir beinahe behaupten, dass dieses Jahr deutsche Kunst oder wenigstens deutsche Künstler den Vorrang behaupten, trotz ähnlichen Ansprüchen von Seiten der Belgier, welche allerdings bedeutende Kräfte in's Feld gestellt haben: Gallait, Willems, A. und J. Stevens, van Moer etc., fast sämmtlich jedoch in Frankreich gebildet. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass dieses Jahr fast alle berühmten und bekannteren Namen fehlen, indem die älteren Meister den Salon je mehr und mehr verlassen. Nicht nur Ingres und Ary Scheffer, Delaroche und Hor. Vernet, Léon Cogniet und Decamps, Hipp. Flandrin und Schnetz [1]), Alaux und Aug. Couder sind unter den Abwesenden, sondern auch Gudin, Diaz, Roqueplan, Isabey, Couture, Charles Müller, unter den Bildhauern: Barye, David, Triqueti, Rude u. s. w.

Schliesslich bemerken wir noch, dass der unentgeldliche Zutritt zum Salon immer mehr beschränkt wird, indem zunächst die ersten acht Tage, dann jeden Montag von 1—5 Uhr, jeden Donnerstag von 10—4 Uhr und jeden Morgen von 8—10 Uhr ein Franken Eintrittsgeld entrichtet wird. —

Wir behalten uns die nähere Besprechung der einzelnen vorzüglicheren Werke der diesjährigen Ausstellung vor.

Paris, 16. Mai. *ομ.*

---

1) Vict. Schnetz ist vor wenigen Tagen an seinen Posten nach Rom abgegangen, wo er zum Direktor der französischen Kunstakademie (zum zweiten Male), an die Stelle von J. Alaux, ernannt ist.

Martino da Udine, der Meister mit dem Monogramm



Aus ungedruckten Beiträgen zur Kunstgeschichte von

E. Harzen.

(Fortsetzung.)

Wie die Miniaturarbeiten solcher Künstler, welche gewohnt waren, sich selbständig frei in Oel und Frescomalerei zu üben, diejenigen der ausschliesslich auf Miniatur beschränkten Maler gemeiniglich an künstlerischem Gehalt weit übertreffen, so nehmen auch jene Werke unter den vorhandenen eine sehr eminente Stelle ein. Ausgezeichnet, sowohl durch malerische Auffassung, als durch ein harmonisches Colorit und vollendete Ausführung zeigt sich in ihnen in der Composition eine grosse Uebereinstimmung mit Pellegrino's Kupferstichen. Die Figuren erscheinen darin noch sehr Bellinisch mit feingefalteter, obwohl nicht mehr strenge gebrochener Gewandung, in Umgebung pomphafter Architektur mit Säulenstellungen, an denen häufig Reliefs angebracht sind, oder reicher Landschaft, mit abentheuerlich gethürmten Felsen und Gewässern, von Landzungen durchschnitten, deren Grün gewöhnlich durch einzelne Bäume herbstlicher Färbung unterbrochen wird. Grandiose Gebirgsfernen, Spiegelungen und eigenthümliche Wolkeneffekte erhöhen den Reiz dieser Landschaften, in denen sich ein feines und sehr ausgebildetes Naturgefühl kundgiebt. Die Randleisten, in sowelt sie von derselben Hand sind, enthalten seltsam gestaltete Chimären in Regenbogenfarben schillernd, Cameen mit Köpfen, Vasen und Blumen, vornehmlich Erbsblüthen, oftmals auf sehr ungewöhnlichen schwarzen, goldschraffirten Gründen, wie auch in dem prächtigen Manuscript einer Bibel vorkommt, von Taddeo di Crivelli und Francho da Russi um 1461 für Herzog Borso miniirt, auf dieselbe Weise an die Modenesische Bibliothek gekommen, welche Pellegrino benutzt zu haben scheint. Die vortreffliche Ausführung dieser Werke wäre hinreichend, die Gunst und Werthschätzung zu rechtfertigen, welche P. am Hofe zu Ferrara genoss, gesetzt er habe auch nichts anderes unter Händen gehabt; allein da Vasari anführt, er habe sich der Geneigtheit der Herzöge (soll wohl heissen Ercole sowohl als Alfons) zu erfreuen gehabt, so darf man annehmen, dass ihm auch sonstige Arbeiten übertragen worden seien, wie denn bei dem öfteren Aufenthalt Ercole's in Venedig sich leicht ein Verhältniss angeknüpft haben kann.

Im Jahre 1519 finden wir unsern Künstler wieder in Udine anwesend; laut Contracts von diesem Jahre hat er zwei Doppelthüren für die grosse Orgel der Domkirche übernommen, welche noch existiren, aber im Communal-Palaste aufbewahrt werden. Ihr Gegenstand ist: St. Hermagoras, Bischof und Schutzpatron der Stadt, erhält vom Apostel Petrus die Weihe, nebst den vier Vätern der Kirche.

In diesem Werke, womit des Meisters zweite Manier beginnt, sehen wir ihn schon so balde nach Giov. Bellino's Tode von dessen Schule abgefallen und die Bahn betreten, welche Giorgione vor Kurzem durch Erschaffung einer freieren und grossartigeren Manier eröffnet hatte; der Styl desselben neigt sich bereits zum Extreme und eine gewisse Leere und Formlosigkeit lassen errathen, dass es dem Künstler schwer geworden, die Räume der colossal gehaltenen Figuren auszufüllen. Uebrigens sind diese, wie es scheint, in Wasserfarbe ausgeführten Gemälde, jetzt sehr verblichen und zeigen nur einen Schatten der Pracht des Goldes und Ultamarin's, womit sie ursprünglich ausgestattet waren.

Gleichzeitig, aber besser durchgeführt, ist ein Altarblatt, den Englischen Gruss darstellend, für die Brüderschaft der Schuhmacher zu Udine gemalt, gegenwärtig in der Sammlung der Venetianischen Akademie aufgestellt. Maria kniet am Betpulte unter einem grossen, reich mit Gold verzierten, zeltartigen Vorhange und der Engel naht sich ihr in lebhafter Bewegung, so dass sein Gewand wellenhaft im Winde flattert. Im Hintergrund eine Balustrade und Landschaft. Die Färbung des Bildes ist ruhig, doch etwas trübe. Vorzüglich interessant ist dasselbe durch die Bezeichnung: *Pelegrinus faciebat 1519*, zugleich mit dem Monogramme. Eine Inschrift nennt auch die Besteller.

Auf die Frescen von S. Antonio zurückkommend, so scheinen diese, um gegenwärtige Zeit wieder aufgenommen, mit der Vorstellung der Kreuzigung in der Apsis begonnen zu haben, welche, da die Kirche in den steilen Abhang eines Hügels hinein gebaut ist, durch eingedrungene Feuchtigkeit schon sehr zerstört ist und baldigem Verderben entgegengeht. Die Seitenwände des Chors sind besser erhalten und zeigen in durch Säulen abgesonderten Feldern Christi Fusswaschung und Höllenfahrt nebst drei Vorstellungen aus dem Leben des h. Antonius, nämlich eins seiner Wunderwerke, dessen Versuchung und Hingang, welche bei der Uebereinstimmung mit den Orgelthüren in dieselbe Epoche zu setzen sind.

Im Langhaus der Kirche ist nur die Wand des Triumphbogens und ein kleiner Theil der anstossenden Seiten bemalt. In Einfassungen von Säulenstellungen, verziert mit Reliefs *a chiaroscuro* und Statuen, sind Vorstellungen der Verkündigung der Geburt Christi, der Epiphanias und Verehrung des Titularheiligen angebracht, von einzelnstehenden Figuren der Apostel und Heiligen unterbrochen, wodurch das Ganze im Ueberblick eine schöne und reiche Dekoration bildet.

Dieses bedeutende Werk soll, zufolge einer vormals daran befindlichen, seit längerer Zeit verschwundenen Inschrift, deren eine von Renaldis angeführte, handschriftliche Chronik erwähnt, i. J. 1522 beendigt worden sein und Pellegrino dafür 1000 Scudi erhalten haben, eine Summe, die für jene Zeit bedeutend genug ist. Wir übersehn in demselben eine volle fünf und zwanzigjährige Laufbahn, in der Manier des Quattro-Cento begonnen und in der Modernen beschlossen, wo bei gänzlicher Umgestaltung Nichts beibehalten ist, als eine Vorliebe für eigenthümliche, architektonische und ornamentale Beiwerke. Anstatt ursprünglicher würdiger Ruhe und ernst symmetrischer Haltung, waltet zuletzt Handlung und Bewegung vor, statt sorgfältigen Fleisses der Ausführung, ein freier Vortrag mit Bravour, fast an Manier streifend. Das Colorit ist in den letzten Abtheilungen kräftig und warm. Vortrefflich sind zumal mehrere männliche Köpfe in der Vorstellung des von den Mitgliedern der Brüderschaft verehrten Schutzpatrons, sprechende Bildnisse, eines Giorgione würdig. Dass tüchtige Schüler mitgewirkt haben, ist an der Verschiedenheit der Ausführung nicht zu verkennen.

Diese Umwandlung scheint von der Rückreise aus Ferrara zu datiren, auf welcher P. Venedig besucht haben, und den ausserordentlichen Umschwung der Kunst, der nach seiner Niederlassung in Udine daselbst stattgefunden, mit eigenen Augen geschaut haben wird. Giov. Bellino konnte durch wohlerworbenes Ansehn und eine hervorragende Persönlichkeit, welche auch Dürer respectirte, seine sinkende Schule eine Zeitlang aufrecht erhalten, allein mit seinem Tode machte sich die neue Richtung unaufhaltsam geltend; Lumina wie Giorgione und Titian zogen alle Talente in ihren Wirkungskreis, die jüngere Künstlergeneration erkannte auch schnell den praktischen Vortheil, dass in der neuen, freieren und expediteren Weise dem schaffenden Genius eine weitere Bahn eröffnet war, als in der bestehend herkömmlichen. Ueber diese, eigentlich durch Giorgione

bewirkte merkwürdige Veränderung, denn Titian trat nur in dessen Fussstapfen, ruht noch ein Dunkel; während wir in der Regel alle Umwälzungen der Kunst allmählig vorbereitet finden, gewahren wir hier einen plötzlichen Sprung, worüber weder die Geschichte, noch die Monumente Aufklärung gehen.

Pellegrino's spätestes beglaubigtes Werk ist ein grosses Altarbild, Triptychon, in der Kirche S. Maria de battuti zu Cividale, über welches Maniago eine Quittung vom Jahre 1529 beibringt. Man erblickt in demselben die Mutter Gottes auf erhöhtem Sessel unter einem zerfallenen Gewölbe, umgeben von den vier heiligen Jungfrauen von Aquileja. St. Donatus und Johannes Bapt. stehn am Fusse des Thrones, auf dessen Staffel sitzend ein kleiner Engel die Laute schlägt. Das Tympanum, worin Gott Vater segnend erschien, ist abhanden gekommen. In den Seitenbildern sind St. Michael und Sebastian dargestellt, die Krönungen enthalten Engel.

Unter P.'s Oelgemälden ist dieses das Hauptbild; in den weiblichen Köpfen herrscht viel Anmuth, die Färbung mit schwärzlichen Schatten erscheint etwas kalt, die Pinselführung ist sehr verschmolzen.

Seit dieser Zeit existirt von seinen Leistungen keine weitere Kunde; doch ist gewiss, dass er im Jahre 1535 sich annoch zu Udine aufhielt; sei es aber, dass er sich von der Kunst zurückgezogen, oder dass spätere Werke verloren gingen, es findet sich sonst nichts in jener Gegend, das ihm zugeschrieben werden könnte. Sein Todesjahr liegt zwischen 1545 und 48 inne, bei dessen Erwähnung ich mir erlaube, auf sein Geburtsjahr zurück zu kommen. Gegen Maniago's Annahme, dass Pellegrino um 1450 zur Welt gekommen, lässt sich Mehreres einwenden. Betrachten wir nämlich die Bittschrift von 1495, worin P. die Thorwärtelstelle beansprucht, und sehn darin die an seine Erziehung und künstlerische Ausbildung verwandten Kosten als Hauptbeweggründe hervorgehoben, so glauben wir die Sprache eines soeben seiner Lehrzeit entlassenen Jünglings zu vernehmen, nicht aber die eines gesetzten Mannes von 45 Jahren[1]). Im Referat über diese Bittschrift wird unser Künstler *Magister Peregrinus, probus juvenis,* genannt; sollte etwa Maniago, sich strenge an den Ausdruck haltend, die äusserste Gränze der *juventas*, welche die Alten in das 45. Jahr setzten, angenommen haben, um auf diese Weise bis 1450 zurück zu rechnen? Das hiesse annehmen, P. hätte die Decke zu S. Antonio, sein erstes bekanntes Werk, und dasjenige, wodurch er sich einen Namen erworben, erst im 45. Jahre ausgeführt, den Englischen Gruss im 69., die Madonna von Cividale gar erst im 79., welches unmöglich scheint, denn in so vorgerückten Lebensjahren wechselt man seinen Styl nicht mehr. Conjectur gegen Conjectur gesetzt, wird man der Wahrscheinlichkeit näher kommen, wenn man, alle Umstände erwägend, sein Geburtsjahr zwischen 1470 und 80 verlegt.

Die Zahl der Schüler Pellegrino's ist nicht unbedeutend; am bekanntesten unter ihnen ist J. A. Licinio, gewöhnlich il Pordenone genannt[2]). Er wird schon 1504 als Maler seiner Vaterstadt angeführt; dass er Pellegrino's Schüler gewesen, wird bezweifelt, allein die grosse Verwandtschaft zwischen seinen Frescobildern der Epiphanias von 1520 im Dom zu Treviso und den späteren Wandmalereien in S. Daniele spricht dafür und lässt sogar glauben, er habe an letzterem mitgearbeitet. Ein schöner, jugendlich männlicher Kopf, mit dichtem Barte und grossem Barett, in obenerwähnter Verehrung des h. Antonius, der für das Bildniss Pellegrino's ausgegeben wird, hat eine grosse Aehnlichkeit mit Pordenone's bei Ridolfi. Es war ein sehr produktiver Künstler, ganz Friuli ist voll von seinen Werken, die man jedoch von grosser Flüchtigkeit nicht freisprechen kann, so z. B. die Wandgemälde im Dom zu Cremona, welche bereits sehr manierirt ausfallen.

Bastianello **Florigerio** erscheint in den beiden Altarbildern, welche die Sammlung der Venezianischen Academie von ihm besitzt, noch als ein matter Nachfolger Pellegrino's letzter Manier, hat jedoch später sich Pordenone's Styl angeeignet, daher er wahrscheinlich viel jünger ist, als dieser. Sein grosses Altarstück des h. Georg, in der Kirche gleiches Namens zu Udine, obwohl etwas derb und überladen, ist dennoch ein ausgezeichnetes Werk von grosser Kraft und Wirkung.

Von Luca **Monverdo** sieht man zu Udine in der Kirche der Madonna delle grazie ein Altarbild von 1522: Maria thronend, von den Heiligen Rochus, Sebastian, Gervasius und Protasius verehrt, letztere drei in glänzenden Rüstungen dargestellt, als das einzige von ihm bekannte Werk, so vorzüglich componirt und giorgionesk in Färbung und Effect, dass sein früher Tod sehr zu beklagen ist. Auch er scheint in S. Antonio mitgearbeitet zu haben.

Andere übergehend, welche theils von minderer Bedeutung sind, theils keine Werke hinterlassen haben, ist zu bemerken: dass Girolamo da Udine, der zu Pellegrino's Schülern gezählt wird, wahrscheinlich nur sein Mitschüler unter Giov. Bellino gewesen, wenn nicht bei Cima da Conegliano, mit dessen Styl das einzige von ihm bekannte Werk, eine Altartafel im Hospital zu Udine, die Krönung der Maria, sehr übereinstimmt.

Dass endlich auch Giorgione, wie behauptet worden, aus dieser Schule hervorgegangen, ist schon deshalb nicht glaublich, weil dieser Künstler, als er um 1506, wie angenommen wird, in Venedig selbständig auftrat, seine neue Manier bereits formirt hatte, während Pellegrino dieselbe erst gegen 1519 annahm; wahrscheinlich waren überdies beide von gleichem Alter.

(Fortsetzung folgt.)

1) — *in recompensa de tante fatiche, e spese haute in la sua puerizia, adolescentia, et soventù fin nel presente tempo in voler acquistar qualche laude per ben et honor suo, et di questa terra, et per conseguenza de tutta la patria etc.* Maniago, *Storia.* p. 291. Doc. XIII.

2) Auch dieser erscheint unter wechselnden Namen; je nach Familie oder Herkunft nennt er sich: Licinio, de Sacchis, Regillo, Corticelli, auch Cuticelli oder Pordenone.

Kunstliteratur.

Manuel de l'amateur d'estampes etc. par Mr. Ch. le Blanc. 2me et 3me Livraison. Paris 1851, 1853.

(Vergl. D. Kunstblatt Jahrg. 1851. S. 222.)

Die Empfehlung, zu welcher wir uns bei dem Erscheinen der ersten Lieferung dieses Werkes veranlasst sahen, hat sich durch die 2. und 3. Lieferung desselben nicht nur gerechtfertigt, sondern wir halten es auch für eine Pflicht, diejenigen Kunstfreunde, welche es noch nicht besitzen, wiederholt auf dasselbe aufmerksam zu machen.

Die vorliegenden beiden Lieferungen, deren Erscheinen sich leider durch unvorhergesehene Umstände verzögert hat, geben auf's Neue den überzeugendsten Beweis, mit welchem Fleisse und mit welcher Umsicht der Verfasser die reiche Quelle der Kupferstichsammlung der K. Bibliothek in Paris, sowie dortige Privat-Sammlungen benutzt, um sein Werk so vollständig und nützlich, als möglich, zu machen. Daher finden wir auch die Arbeiten mehrerer älterer Meister in demselben zahlreicher vorgeführt, als dies frühere Calcographen zu thun im Stande gewesen und die Werke der späteren Künstler in einer Vollständigkeit angegeben, die eine Lücke schwerlich darbieten möchte.

Eben diese Vollständigkeit veranlasst uns aber hier einen Wunsch auszusprechen, der mit dem praktischen Gebrauche des

in Beziehung steht. Durch die schon erwähnte vermehrte Zahl der Arbeiten einzelner Meister, so wie durch eine strengere Theilung der Rubriken, unter denen die Blätter classificirt worden, ist nämlich eine anderweite Reihenfolge der Nummern der Letzteren nothwendig herbeigeführt, die von der, von den früheren Caleographen angenommenen, Zahlenfolge abweicht und die einzelnen Blätter haben daher andere Nummern im *Manuel*, als im *Peintre-graveur* u. A.; wie dies z. B. im vorliegenden Falle, bei den Werken von *Beatrizet, Beham, Berghem, Bocholt, Boissieu, Bolswert* und *Bonasone* stattfindet.

Wenn indessen die Werke von *Bartsch, Basan, Rigal* und Anderen zeither als Autoritäten angenommen worden sind, auf welche sowohl öffentliche Cabinette, als Privatsammler und Versteigerungs-Cataloge die Ordnung und Bezifferung der Blätter gründeten; daher eine Umformung dieser Systeme aber um so schwieriger ist, als es oft mit vieler Mühe verbunden sein dürfte, für jedes einzelne Blatt die entsprechende neue Nummer des *Manuel* zu ermitteln; so können wir den Wunsch nicht unterdrükken, dass es dem Verfasser gefallen möge, sein vortreffliches Werk noch dadurch zu vervollständigen, dass bei den Arbeiten solcher Meister, welche schon von früheren Caleographen beschrieben worden, auch die von diesen angenommenen und bisher von Sammlern gebrauchten Nummern, angeführt werden, was leicht durch enclavirte ( ) kleine Ziffern geschehen könnte.

Linck.

Zeitung.

F. **Berlin.** Se. Maj. der König haben sich bei dem hiesigen Lokal-Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche mit einem Jahresbeitrage von 100 Thlrn. zu betheiligen geruht.

Noch im Laufe dieses Sommers beabsichtigt Hr. Sachse in eigends dazu ausgebauten und dekorirten Räumlichkeiten eine permanente Kunstausstellung einzurichten, zu deren glänzender Ausstattung er soeben eine Reise unternimmt.

Dem Geschichtsmaler und akad. Lehrer E. Holbein ist das Prädikat „Professor" beigelegt.

Der Natur-Selbstdruck, welcher in Wien so viel Aufsehen erregt, hat auch hier die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und, wie man hört, ist jüngst Dr. Stolle, welcher in dieser Beziehung glückliche Versuche angestellt hat, zu Sr. Maj. dem Könige beschieden, um betreffende nähere Erläuterungen über diese Sache zu geben. Nun ist so eben auch der Direktor der Staatsdruckerei in Wien, Reg.-Rath Auer, der die umfassendsten Versuche über die neue Erfindung angestellt, hier eingetroffen in der Hoffnung, Sr. Maj. Proben jenes neuen in seinem Institute erfundenen Verfahrens vorlegen zu können. (B. N.)

K. T. **Düsseldorf.** Lessing hat nunmehr sein grosses Bild: „Luther, der die Bannbulle verbrennt" vollendet. Dasselbe wird nur vom 6—12. Juni öffentlich ausgestellt werden und geht dann nach Rotterdam an den Käufer, Herrn Nootebohm. Dabei hat der Künstler sich schriftlich ausbedungen, dass das Gemälde zur projectirten Ausstellung deutscher Bilder Ende Juni nach London gehe. Für den Unternehmer dieser Ausstellung, Herrn Siff, sind schon viele Bilder in Düsseldorf in Beschlag genommen und zum Theil angekauft worden.

• **Kassel,** 21. Mai. Der Präsident des kurhessischen Kunstvereins, Staatsarchiv- und Landesbibliotheks-Direktor Christoph von Rommel, der bekannte Historiker, beging am 14. d. M. das seltene Fest der fünfzigjährigen Wiederkehr desjenigen Tages, an welchem derselbe im J. 1803 auf den Grund der von ihm gelieferten gekrönten Preisschrift: „*Abulfedea Arabiae descriptio, commentario perpetuo illustrata*" zum Doctor der Philosophie auf der Universität Göttingen ernannt worden war. Von den bei dieser Gelegenheit dem Jubeldoctor zu Theil gewordenen, vielfachen Beweisen der Anerkennung und Theilnahme erwähnen wir nur, dass demselben Seitens der preussischen Gesandtschaft im Auftrag Sr. Maj. des Königs der rothe Adlerorden 3. Klasse überreicht; von S. H. dem regierenden Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen den Ernestinischen Hausorden nebst einem huldvollen Schreiben, von Ihrer Hoh. der Frau Herzogin von Sachsen-Meiningen eine goldene Tabatière, und von Ihrer Hoh. der Prinzess Caroline von Hessen eine Brillantnadel übersandt wurde. Gratulationsschreiben empfing der Jubilar u. A. von Sr. Maj. dem König Ludwig von Bayern, welcher als Kronprinz im J. 1803 die Georgia Augusta mit seiner hohen Gegenwart beehrte; von Sr. Königl. Hoh. dem Grossherzog von Hessen; von der Direction der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg, deren Ehrenmitglied Hr. v. Rommel ist; von den Universitäten zu Göttingen und Marburg; vom Comité des kurhess. Kunstvereins etc. etc. Die von dem Landes-Bibliothekar Dr. R. Bernhardi bei dieser Veranlassung herausgegebene Festschrift hat den Titel: „Vier Briefe, die Gründung der kurfürstlichen Landesbibliothek zu Kassel betreffend." — Verlag von J. J. Bohné. —

Karlsruhe. Es ist nun zur Gewissheit erhoben, dass der Regent den Aufbau einer neuen evangelischen Kirche in grossartigem Maassstabe befohlen hat. Die Kirche soll im deutschen Styl, nach dem Muster einer Berliner evangelischen Kirche, erbaut werden, und die Ausführung derselben ist dem Erbauer des neuen Theaters, Bau-Direktor Hübsch, übertragen. (S. M.)

Paris. Horace Vernet befindet sich gegenwärtig für einige Zeit in Paris. Er hat ein neues Bild mitgebracht, welches er jedoch nicht ausstellt. Das Bild stellt die Brüder Josephs von Aegypten in dem Augenblicke dar, als sie die Frucht ihres Verrathes unter sich vertheilen. Goupil wird dasselbe nächstens als Kupferstich erscheinen lassen.

Philadelphia. Der Bildhauer Karl Steinhäuser in Rom und der Maler Em. Leutze in Düsseldorf sind von der Akademie der Künste in Philadelphia zu Ehrenmitgliedern ernannt worden.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu **Hannover**

hat die diesjährige Kunstausstellung Anfang April geschlossen und wiederum ein höchst bedeutendes Verkaufsresultat erzielt.

Se. Majestät der König haben um 2499 Thlr. ankaufen lassen,
der Kunstverein hat um . . . . 3644 Thlr.,
Private haben um . . . . . . 4062 Thlr. Gemälde und andere Kunstwerke erworben, in Summa mithin um 10,205 Thlr.

Die Zahl der angekauften Kunstwerke von Andr. Achenbach, J. Backof, C. Becker, L. Beckmann, Busse, W. Camphausen, H. Carpentero, Fay, A. Weber, G. Flüggen, H. Funk, C. Hasenpflug, M. Hausbofer, Heilmeyer, J. Hoegg, H. Kaufmann, W. Knoll, Koken, Kotsch, M. Larson, Laves, Leu, H. Liffers, Ph. Lindo, Egide Linnig, S. Massmann, J. G. Meyer (Bremen), F. Melzer, Mentzel, E. Mevius (Düsseldorf), F. Meyer (München), W. Meyerheim, J. Minjon, C. Morgenstern, Müller, Pape, Portmann, Ruven, Rosenthal, Schmidt, Schmidt, E. A. Schönbeck, Sell, Steinecke, Stephan, Thom, Thiersch, Verreydt, Verweer, Vosberg, Weiss, Boetbue, Bossnet, Doll, Eberhardt, Hausmann, Heinlein, Herrmann, Koebel, Küster, Lier, Schmidt, Siegert, Burnier, Klemme, Northen, Scharlach, Bandel, Busse, Reichmann, Röling, L. Takke, Northen, beträgt ihrer 91, und da der Katalog 673 nachweiset, so ist fast der siebente Theil verkauft und ein so günstiges Verhältniss zuvor nirgends erzielt.

Die Kunstausstellung in Halberstadt ist am 20. Mai geschlossen, die dritte des westlichen Cyclus zu Leipzig am 22. Mai eröffnet worden, dann folgen die zu Gotha Anfang Juli, die zu Cassel Ende August.

Halberstadt, im Mai 1853.

Dr. Fr. Lucanus,
Hauptgeschäftsführer des westlichen Cyclus.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 25. Sonnabend, den 18. Juni. 1853.

Der Untergang von Babel.

Carton von Peter von Cornelius.

(Hierbei eine Radirung.)

Eh' Cornelius diesmal zu einem abermaligen Besuche der ewigen Stadt über die Alpen ging, hat er noch einen Carton zu seiner grossartigen Illustration der Offenbarung Johannis vollendet, auf den wir schon S. 13 hingedeutet haben und den wir mit der speciellen Erlaubniss des Meisters unsern Lesern beiliegend in einer Umriss-Radirung seines Schülers, Hermann Schulz, mittheilen[1]).

Als der siebente Engel seine Zornesschale ausgegossen hatte in die Luft, da ward, nach den Worten der Bibel, Babylon, der grossen, gedacht vor Gott, dass ihr gegeben würde der Kelch des Weines von seinem grimmigen Zorn.

Dort steht jener starke Engel, der einen grossen Stein in's Meer geworfen hat, so dass er, wie von der Erde vertilgt, nie mehr gesehen ward. Jetzt erhebt er den Arm und seine Stimme und spricht das schwere Wort der Verurtheilung gegen die sündige Stadt, welches anhebt: „Also wird mit einem Sturm verworfen die grosse Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden." Riesenhaft und gewaltig steht der Verkünder des göttlichen Gerichts da, alle Menschenkinder überragend; sie sehen ihn nicht, die rund umher mit ihrem Jammer und ihrem Tode ringen; denn gegenüber brennt schon Babylon, die grosse und starke Stadt; die verderblichen Rauch- und Flammensäulen winden sich um die marmornen und „Babylon ist eine Behausung der Teufel worden und ein Behältniss aller unreinen Geister". Das Volk, das nicht theilhaftig werden soll ihrer Sünden und nicht von ihren Plagen empfangen soll, ziehet in eiliger Flucht zu den Thoren hinaus. Auf dem Berge aber liegen die Kaufleute und Schiffherren voll Jammer und Wehklage mit ihren Weibern und Kindern. Sie drücken krampfhaft den Beutel mit Golde und umklammern die reichen Waarenballen; sie weinen und tragen Leid, „dass ihre Waare Niemand mehr kaufen wird, denn sie sind reich worden von der Wollust der Stadt", von ihr, die „bekleidet war mit Seiden und Purpur und Scharlach und übergüldet war mit Gold und Edelgestein und Perlen, die voll war von allerlei Gefäss von Elfenbein und köstlichem Holz, von Erz und Eisen und Marmor". Auch die Könige, welche mit ihr Unzucht und Muthwillen getrieben haben, stehen von ferne vor Furcht ihrer Qual und beklagen die Stadt, die dem ewigen Strafgericht verfallen ist, in Einer Stunde verwüstet all' solcher Reichthum.

Im Vordergrunde ist die fürchterliche Begebenheit noch einmal in allgemeineren und symbolischen Zügen zur Anschauung gebracht. Man sieht eine jener Gruppen von Unglücklichen, welche Cornelius so ergreifend zu componiren weiss. Hier hat der Tod die Verzweiflung zu Gaste geladen und schwelgt mit ihr in den Seelen und Leibern der Menschen — ein schauerliches Bankett! — Babylon aber erscheint hier unter dem Bildniss eines buhlerischen Weibes, wie es im 17. Capitel der Offenbarung geschildert wird. Dasselbe sitzt auf einem rosinfarbenen Thiere, das voll Namen der Lästerung war und sieben Häupter und zehn Hörner hatte; sie ist mit Scharlach bekleidet und hat einen güldenen Becher in der Hand. Da liegt sie hingeworfen, trunken von dem Blut der Heiligen und der Zeugen Jesu und die Häupter des Thieres, welches sie fassen und ihr Fleisch essen wird, beginnen, sich gegen sie zu richten. Dies ist das Gericht, welches über das antichristliche Reich, über die grosse Babylon, die Mutter aller Gräuel auf Erden, erging. So hat Gott an ihr das Blut seiner Knechte von ihrer Hand gerächt.

Bei der Einreihung dieses Bildes in den ganzen Cyclus der Darstellungen für das Campo Santo wird es eins der Hauptbilder der Nordwand bilden, die ihrem allgemeinen Inhalte nach das Ende des Irdischen und den Uebergang zum Ewigen zur Anschauung bringt.

F. E.

1) Wir machen bei dieser Gelegenheit auf den Complex der Entwürfe aufmerksam, der, von Julius Thäter gestochen, in einer neuen, wohlfeilen Ausgabe (11 Bl. in gr. Royal. Mit Erklärungen in 3 Sprachen. 6⅔ Thlr.) bei Georg Wigand in Leipzig erschienen ist.

Die herzogliche Kupferstichsammlung zu Gotha.

Unter die noch wenig gekannten Kunstschätze Deutschlands gehört die Kupferstichsammlung auf dem herzogl. Residenzschlosse Friedenstein in Gotha.

Von dem Herzog Ernst dem Frommen gegründet, von seinen Nachkommen erweitert, enthält sie unter 48,000 Blättern eine sehr reiche Anzahl trefflich erhaltener Abdrücke von Holzschnitten und Stichen der ältesten italienischen und deutschen Meister, welche von dem Gründer in den Jahren 1640—1670 zusammengebracht worden sind.

Diesem Grundstock reihten sich in späterer Zeit fünf verschiedene Sammlungen an, unter denen die Huber'sche, vom Herzog Ernst II. zu Ende des vorigen Jahrhunderts erworben.

Die werthvollste Hälfte der Sammlung war zeither in Foliobänden zusammengebunden; eine Form der Aufbewahrung, welche zwar der Verzettelung vorbeugte und deshalb dankenswerth anzuerkennen ist, indess, bei dem gänzlichen Mangel irgend einer systematischen Zusammenstellung und genügenden Catalogs, die Uebersichtlichkeit und ein genussreiches Anschauen oder Studium erschwerte, ja unmöglich machte. Zudem drohte vielen grösseren Blättern, die oft zusammengelegt waren, Gefahr, in Stücke zu brechen.

Um diese Schätze zu erhalten und der Kunstwelt zugänglich zu machen, ist man bemüht gewesen, der ganzen Sammlung eine neue Gestalt zu geben, und nach dreijähriger mühevoller Arbeit ist nunmehr die Ordnung und Catalogisirung so weit vorgerückt, dass der Unterzeichnete, als Vorstand derselben, es für Pflicht hält, Künstler und Kunstfreunde durch Ihr geschätztes Blatt darauf aufmerksam zu machen.

Es dürfte hier mancherlei Stoff zu Erweiterung und Feststellung dunkler und leerer Stellen der Kunstgeschichte geboten sein.

Auf eine detaillirte Beschreibung des Inhalts und der Werke der einzelnen Meister und der vielen, den Hauptkunstschriftstellern fehlenden Stiche und Schnitte einzugehen, würde hier zu weit führen. Indem ich mir für später einigen Raum dazu erbitte, sei es vorerst erlaubt, eine kurze, summarische Uebersicht unseres Besitzes zu geben.

Unter Allem, was die Sammlung umfasst, wird die Kenner vorzüglich mehrere der ältesten Stiche in Anspruch nehmen, die wohl als Unica angesehen werden dürften: von Sandro Boticelli ein Blatt in Qu.-Fol. „Templum Pilati"; von Baccio Baldini: „die Hölle", kl. Fol., im Geiste Orcagna's, — „Abendmahl" im Geiste Perugino's, von einem unbekannten, ältesten italienischen Stecher, Qu.-Imper.-Fol., in zwei Theilen, — ein deutscher Metallschnitt in gr. 4: „Die Familie der heil. Jungfrau", — und ein geschrotenes Blatt, in kl. Fol., mit einer allegorischen Darstellung.

Von geschrotener Arbeit sind ferner vorhanden zwei Folgen in kl. 8., den „Sündenfall" und die „Erlösung" vorstellend, die eine zu 13, die andere zu 16 Blatt.

Von den vielen ungekannten Holzschnitten deutscher und italienischer Meister beschränke ich mich, folgende hervorzuheben:

Deutsche.

Von Lucas von Leyden: „das Schiff des Glücks", mit niederdeutschen Inschriften und französischen Versen, Imp.-Fol. — Von H. Holbein: der „Tod des Guten" und der „Tod des Bösen", Imp.-Fol., in 2 Thl. — „Auferstehung Christi", Imp.-Fol., in 6 Thl. — Von H. Burgkmair: die „Enthauptung Johannes des Täufers" und „Gastmahl des Königs Herodes", Qu.-Fol. — Das „Gastmahl des reichen Mannes" und „Lazarus", Imp.-Fol., in 8 Thl. — „Adam und Eva", „Christus am Oelberg", „Kreuzschleppung", „Kreuzigung Christi", „die Dreieinigkeit", „sitzende Mater dolorosa", sämmtlich in 8 Thl., gr. Imp.-Fol., „Venus" und „Mercur", „Veronika mit dem Schweisstuch", „die h. drei Könige bringen dem Kinde Geschenke", die „h. Anna", die „sieben Planeten", „Darstellungen des häuslichen und öffentlichen Lebens", mit Schrift und Einfassungen, hoch 13 Z., br. 8 Z. 11 L., und ein fliegendes Blatt, die „Darstellung eines Prozesses", mit dem Titel: „wer jetzt will rechten in der Welt", etc. Augsburg, durch David Necker. — Von P. Flötner: die „Verurtheilung Christi", in 8 Theilen. — Von H. Schäufelein?: die „Geburt Christi", Imp.-Fol., in 8 Thl. — (Von A. Altdorfer?: die „schöne Maria von Regensburg".) — Von H. Brosamer: „Bathseba im Bade", gedruckt Erfurt. Imp.-Fol., in 3 Thl. — Von Ungekannten: Fünf Bogen mit Darstellungen „einzelner Heiligen" und „heil. Frauen". — Das „Urtheil des Paris", in 6 Thl. — Das „Opfer Abrahams", in 8 Thl. — „Abendmahl" und „Fusswaschung" in 8 Thl. — Die „zwöf Apostel", auf 6 Bl., je zwei und zwei durch eine verzierte Säule getrennt, 1518. kl. Fol. — „Drei Frauen" und „drei Männer", in Halbfiguren (kleine Lebensgrösse), mit ihren beigeschriebenen Namen: Pamphagus, Aeolastus, Pantheiabus, Astyanassa, Jais, Syra. — In der Ferne der „verlorne Sohn", in 4 Thl., Imp.-Fol. — *Le „Villard discret." Lyon par Jean le Maitre. „Le divin Philosophe". „Arboro del Fortuna"* etc. etc.

Stiche des 15. Jahrhunderts in meist guten Abdrücken.

Von Meister E. S. von 1466: 11 Blätter der „Passion", „Adam und Eva", die „Sibylle und Kaiser Augustus", das „Taufbecken", die „Buchstaben" und mehrere andere. — Vom Meister mit dem Weberschiffchen: „Christus am Kreuz zwischen den Schächern". 1480. — Von F. Stoss: Die „Auferweckung Lazari". — Drei der „Spielkarten", so wie noch einiges Andere von unbekannten Stechern. — Von M. Schongauer: 61 Blatt der schönsten Drucke, worunter: die „Versuchung des h. Antonius", der „Jacob von Compostell", die „grosse Kreuzschleppung" (in drei Exemplaren und der Copie von Glockenton), die „Anbetung der Könige", der „Bischofsstab", der „Engel der Verkündigung", mit dem Gegenblatt, 9 Bl. der „Passion". — Von Franz v. Bocholt: „Die Mutter Gottes mit dem Kinde in der Glorie". — Von Mair v. Landshut: 5 Bl., darunter das Bartsch fehlende Blatt, „der vor'm Altar knieende Mann". — Von Israel van Meckenen: 14 Bl. Stiche und Holzschnitte. — Von Albrecht Glockenton: Die „Passion" und „Gott Vater auf dem Thron"; einige Copien von Wenzel Ollmütz, 13 Bl. von Zasinger. — Albrecht Dürer's Werk, im besterhaltenen Zustande und guten Abdrücken, fehlen nur einige Blätter. Meist in doppelten und dreifachen Blättern. — Von Hans Burgkmair's Holzschnitten einige 80 Bl., darunter 20 Stück zur „Triumphpforte" und einige zweifelhafte. — Von H. Schäufelein: 130 Blatt. 12 Bl. „Legenden von Heiligen", „Krönung Mariä", „Kreuzigung" (ohne Zeichen), die „Passion" in 35 Bl. (2. Ausgabe von 1519), die „Hochzeitstänzer", 35 Bl. „Darstellungen aus dem alten Testament", je zwei und zwei auf einem Blatte, im Geiste und mit dem Zeichen des Meisters, aber nirgends angeführt. — Von Lucas Cranach: 128 Holzschnitte. Darunter: die „Ruhe auf der Flucht", schwarz und in clair-obscur. Dieselbe mit dem Engelstanz. Die „Folge der Apostel", die „Passion", das „Pabstthum" von 1545, „Venus und Amor", die „Hirschjagd" und „die Turniere", die Folge der „Ringenkunst", 21 Portraits und mehrere Wappen. Unter mehreren zweifelhaften Schnitten befindet sich eine Hirschjagd vom Jahre 1543, Qu.-Fol., aus drei Theilen bestehend (welche Nagler III. 186. aus Weigel's Catalog der Sammlung des Dekan

Veith anführt). Unter den wenigen Stichen dieses Meisters befindet sich die allegorische Darstellung des alten und neuen Bundes, von welchem ein fast gleiches Originalgemälde Cranach's in der hiesigen Gemäldegalerie ist. Bartsch beschreibt diesen Stich IX. 233. unter einem unbekannten Meister. — (Von Peter Gottland.) Von diesem Meister Gottland, ohne Zweifel einem Schüler Cranach's, besitzt die Sammlung acht Stiche: den „Sieg über Tod und Hölle", von 1522; dann eine andere „allegorische Darstellung der Erlösung im Paradies", von 1566. Die Bildnisse des Johann Friedrich, von 1522; Johann Wilhelm's, Johann Friedrich's des Mittleren, 1562; Amstorf's, 1558; Friedrich's des Jüngeren, sämmtlich mit Monogramm P. G. — Von Hans Baldung Grün: Die Folge: „Christus und die Apostel" und sechszehn andere Blätter, darunter eine „Geburt Christi" und „Mutter Gottes in der Glorie", die Bartsch fehlen. Desgleichen fehlt demselben eine „h. Jungfrau" und „St. Anna" von L. Krug, eine „wilde Frau" und ein „nackter Mann", von 1520, von Urs Graf. — Von A. Altdorfer: 45 Bl. und die Holzschnittfolge der „Geschichte des Sündenfalls und der Erlösung". Bartsch fehlend: „heil. Familie mit drei Engeln, um einen dreischaligen Brunnen" und eine „bekleidete Jungfrau, mit einem Füllhorn auf einem Drachen sitzend". — Von Hans Guldenmund: „Triumph Kaiser Karl's V., Imp.-Fol., in 9 Thl. Holzschnitt. — Von Wolfg. Hauber, Manuel Deutsch, Rosenthaler wenige Blätter.

Von den Künstlern des 16. Jahrhunderts.

Von Bartel Beham: 8 Blatt. Eine „sitzende Venus, von einem Satyr Geschmeide empfangend", fehlt Bartsch. — Von Hans Sebald Beham: Gegen 200 Blatt, darunter 32 Holzschnitte in den schönsten Abdrücken und mit breitem Papierrande, von denen Bartsch mehrere fehlen. In gleich schönem Zustande ist auch das Werk des G. Pencz (worunter die „Erstürmung von Carthago" vor der Schrift) erhalten, und fehlen nur einige Blätter aus der Folge des „neuen Testaments". — Von J. Bink: 6 Blatt, „Adam und Eva" 1526 und ein grosser Fries in Holzschnitt (aus 9 Theilen bestehend) „der Triumphzug eines Poeten oder Musikus". — Von dem Meister J. B.: „die Planeten", 4 allegorische Figuren, der Tugenden und Laster, 1529, „Triumph des Bachus" nach J. Romano und die „Winzer" 1529. — Von H. Brosamer: 14 Blatt und der oben angeführte Holzschnitt. — Von Franz Brun: Einige 30 Stiche und „der Strassburger Münster" im Holzschnitt. Einiges von C. Bos, Brentel. — Das Werk Aldogrever's vollständig, mit breitem Rand und schönem Druck. Auch hier befinden sich mehrere Stiche, die Bartsch fehlen, so wie ein höchst seltener Holzschnitt, in gr. 8., die „heil. Barbara vor ihrem Vater knieend". In Weigel's Holzschnittwerk 9. Lief. ist eine Copie davon. — Von Erhard Schön: 32 kleine Holzschnitte aus dem Leben Christi und Parabeln. — Von A. Hirschvogel: 21 Bl. Landschaften von 1525—1569 und 21 Darstellungen aus dem alten und neuen Testament. — Unter Melchior Lorck's, Alaert Class', H. Springinskleo's Blättern einige bei Bartsch fehlende. Wie aus der Presse hervorgegangen, sind die Stiche vom Grafen Heinrich v. Goudt nach Elzheimer. — Von Jost Amon, Morian, van der Heyden besitzt die Sammlung eine Unzahl von Abdrücken; vollständig die drei Hopfer.

In bald mehr, bald weniger Blättern sind ferner noch vertreten: Virgil Solis, Tob. Stimmer, Ch. Maurer, Ladenspelder, Lautensack, Dirk van Staaren, Georg Pecham (radirte Landschaften von 1593), M. Zündt, Keller, M. Treu, Weinher, Fraisinger, Diederlin, Lucas Kilian, Hooghenberg (Einzug Karl's V. in Bologna), an die sich eine grosse Zahl Monogrammisten reihen.

Aus der grossen Fülle späterer deutscher Meister, der Rugendas, Ridinger, W. Kilian, Kysell, Sandrart, W. Bauer etc., ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl schöner Drucke von Wenzel Hollar (worunter die Müffe und der Peksl nach Mantegna) anzuführen; von den neueren nicht minder zahlreich Stiche von Wille, Schmidt, sämmtliche Chodowiecki's, Müller, Bause etc., so wie einige Radirungen von Koch und Reinhardt. (Schluss folgt.) **J. H. Schneider.**

Gemälde der alt-deutschen Schulen in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

Bereits zur Zeit der Blüthe der van Eyck und ihrer Schüler kamen Werke von ihnen nach Spanien, oder wurden selbst von ihnen und ihren Nachfolgern daselbst ausgeführt. Im Jahre 1428 reiste Johann van Eyck nach Portugal, um das Bildniss der Prinzessin Isabella für Philipp den Guten, Herzog von Burgund, zu malen, und höchst wahrscheinlich befand sich Peter Christophsen um 1452 in Spanien und fertigte für Burgos jene Malereien, von denen zwei Flügelbilder in das Berliner Museum gelangten. Durch Anton Ponz wissen wir, dass ein Juan Flamenco[1]) in den Jahren 1496 bis 1499 Gemälde für zwei Altäre der Carthause Miraflores bei Burgos ausführte, von denen gleichfalls drei Tafeln aus dem Leben Johannes des Täufers ihren Weg in dasselbe Museum fanden, und dass ein Juan de Flandres, der vielleicht mit Ebenerwähntem identisch ist, um 1509 den Hauptaltar der Kathedrale zu Palencia mit seinen Gemälden schmückte. In den Jahren 1502 bis 1510 sehen wir Franz von Antwerpen mit verschiedenen Werken für die Kathedrale von Toledo beschäftigt, wobei er sich zuweilen der Hülfe eines Johann von Brüssel bediente. In noch grösserer Zahl kamen unter Karl V. und Philipp II. niederländische Maler, welche der italienischen Richtung folgten, nach Spanien. Johann Cornelius Vermeyen aus Harlem, auch Barbalonga genannt, begleitete selbst im Jahre 1534 den Kaiser auf seinem Feldzuge nach Tunis und fertigte jene merkwürdigen, colorirten Cartons, Begebenheiten desselben darstellend, jetzt in Wien einer würdigen Aufstellung harrend, so wie auch einige Ansichten spanischer Städte in Oel, welche aber bei dem Brande des königl. Schlosses zu Madrid vernichtet worden sind. In Sevilla liessen sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts Franz Frutet, Pedro Campaña aus Brüssel und Ferdinand Sturm aus Zircksee nieder und schmückten die dortigen Kirchen mit ihren Werken. Die ausgezeichneten Portraitmaler Anton Moro und sein Schüler Christoph, beide aus Utrecht, standen im Dienst des Kaisers und des Königs, Karls V. und Philipp II. Dass auch deutsche Maler in Spanien gearbeitet, davon haben wir keine Nachrichten, wohl aber befinden sich in den königlichen Sammlungen Bilder von Albrecht Dürer, Hans Holbein, Lucas Cranach, u. A., welche wahrscheinlich von den Fürsten des Oesterreichischen Hauses erworben oder ihnen verehrt worden sind.

Zu bedauern ist, dass bei dem Brand des königl. Palastes zu Madrid im Jahre 1608 und durch die Verwüstungen der Kirchen in unserm Jahrhundert, namentlich im Napoleonischen Kriege und bei Aufhebung der Klöster, so viele der alten Gemälde zu Grunde gegangen oder nach allen Weltgegenden zerstreut worden sind. Dieses Missgeschick traf auch viele Bilder der alt-

1) Dieser darf nicht mit Hans Memling als identisch betrachtet werden, sie sind unter sich sehr verschieden, wenn auch beide Schüler des Roger von Brügge, oder vielmehr des Roger van der Weyden, dem Aelteren, aus Brüssel waren.

niederländischen Schule, von denen Anton Ponz in seiner Reise durch Spanien noch viele namhaft macht, indem er sie als Werke in der Art des Albrecht Dürer bezeichnet, was bei ihm aber in der Regel so viel, als aus der Schule der van Eyck bedeutet. Indem wir nun hier über die uns in Spanien zu Gesicht gekommenen Gemälde der germanischen Schulen berichten, haben wir weiter zu beklagen, dass fast alle Traditionen über sie und ihre Herkunft verloren gegangen sind und es uns daher nicht immer gelingen konnte, deren Meister mit Sicherheit zu bestimmen. Wie irrig die meisten Angaben darüber in Spanien selbst sind, ist schon öfters gerügt worden und kann auch aus den sonst sehr schätzbaren Mittheilungen ersehen werden, welche die Kunstblätter von 1822. No. 15. 16. 95. und von 1823. No. 7. enthalten, wobei man den Benennungen in Spanien gefolgt. Aus jenen Notizen erfahren wir jedoch, dass damals viele altdeutsche oder niederländische Gemälde vorhanden waren, die jetzt nicht mehr daselbst zu finden sind und die ich vergeblich in den, allerdings sehr überfüllten, königlichen Magazinen in Madrid aufgesucht.

Das ausgezeichnetste Eyckische Gemälde in Spanien, und überhaupt eines der bedeutendsten, die es giebt, bewahrt das National-Museum in S. Trinidad zu Madrid. Es stellt den **Born der lebendigen Wasser** dar, ist von überhöhtem Format, von etwa 5 Fuss 6 Zoll Höhe, mit einem schmalen daraufgesetzten Bogen von 18 Zoll Höhe, und stammt aus dem Kloster del Parral zu Segovia. Die überaus reiche, schön geordnete Composition zeigt im oberen Theile den unter einem gothischen Tabernakel thronenden, segnenden Christus, angethan mit einem Purpurmantel, eine priesterliche Krone auf dem Haupte und einem Scepter in der Linken. Vor ihm liegt ein Lamm. Auf einer hochlehnigen Bank, mit einem rothen, golddurchwirkten Teppich bedeckt, welche den Raum abschliesst, sitzt links die h. Jungfrau, in einem Buche lesend, rechts in grünem Gewande der sehr jung gehaltene Johannes, der Evangelist, in einem Buche schreibend. An dem Thurm des Tabernakels befinden sich 17 Statuetten, gleich Propheten und Aposteln. Aus dem, mit den Symbolen der vier Evangelisten versehenen Throne Christi entströmt eine Quelle, in der Hostien schwimmen und die durch einen Wiesengrund fliesst. Zu beiden Seiten erheben sich gothische Gebäude mit Hallen. In diesen und auf der Wiese befinden sich vier Gruppen von musizirenden und singenden Engeln, ohne Flügel, in weissen Kleidern. Einer derselben rechts zeigt auf einen Pergamentstreifen nach einer Stelle aus dem *Canticum Canticorum.* Caput 4. Vers 15, die in der Inschrift mit hier aufgelösten Abkürzungen also lautet: Cañ . X . fons . ortorum . puteus . aquarum . biuentium . (Brunnen der Gärten, Born lebendiger Wasser.) In der untern Abtheilung, an der lichtgrauen Wand der Terrasse, fliesst das Wasser mit den Hostien aus einem goldnen Tabernakel in ein Brunnenbecken. Vor diesem, links, knien die gläubigen Christen, in allem elf Figuren; unter ihnen ein Papst, ein Cardinal, ein Bischof, ein Kaiser, ein König und sechs andere Personen, dabei ein Geistlicher. Sie alle sind sehr individuell dargestellt, namentlich letzterer, der vielleicht der Donatar sein dürfte. In einem anderen Mann, zu äusserst am Rande, scheint, seinem beobachtenden Blicke nach, der Künstler sich selbst in einem Alter von etwa 40 Jahren portraitirt zu haben. Das Costüm, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist dem, im Genter Bild der van Eyck sehr ähnlich und ein Herr, in reichem Pelzkleide und mit einem Orden geziert, trägt eine Pelzmütze gleich der des Hubert van Eyck auf dem Bilde der gerechten Richter, das zu jenem Werke gehört. Gegenüber, auf der Seite rechts am Wasserbecken, befinden sich die Männer des blinden Judenthums: Der Oberpriester mit verbundenen Augen hält einen gebrochenen Stab, an welchem ein Fähnchen mit hebräischer Schrift. Ein bei ihm knieender Jude entrollt gebückt ein grosses Pergament mit hebräischer Schrift, wahrscheinlich eine Verheissung auf den Heiland, und scheint ihn sehr ergriffen zu befragen, wird aber von diesem hohnlächelnd abgewiesen. Neun andere Juden toben und schreien, zerreissen ihre Kleider, oder halten sich davoneilend die Ohren zu, alle von sehr sprechendem Ausdruck in Mienen und lebhaften Geberden. Welchem Meister dürfen wir nun dieses ausserordentliche Werk zuschreiben? Sicher ist es weder von **Roger van der Weyden** dem Alten, noch von **Hans Memling**, noch von **Juan Flamenco**, sondern es gehört der früheren Richtung der Eyckischen Schule an, steht namentlich im allgemeinen Ton der Färbung dem **Justus von Gent**, einem Schüler des **Hubert van Eyck**, näher. Aber die feine Zeichnung der Hände und die Carnation der jugendlichen Köpfe, mit weisslichen Lichtern und bräunlichen Schatten, stimmt mehr mit der Art des **Johann van Eyck.** Dagegen ist wieder der allgemeine Ton weit lichter, als bei diesem, sind die Falten der Gewänder nicht so scharf und eckig gebrochen, sondern hat überhaupt die ganze Behandlungsweise viel Uebereinstimmendes mit dem Bild der gerechten Richter in Berlin, von dem wir nicht mit Sicherheit angeben können, welchem der van Eyck es angehört. Die grossartige Conception und Behandlungsweise unseres Gemäldes in Madrid scheinen mir jedoch dafür zu zeugen, dass wir in diesem merkwürdigen Werke eins der herrlichsten Hervorbringungen des **Hubert van Eyck** besitzen. Möchten wir hierüber sichere Nachweisungen aufzufinden das Glück haben.

Nicht so bedeutend sind zwei kleinere Flügelbilder aus der ältern Schule der **van Eyck**, von denen das Mittelbild fehlt, im königlichen Museum zu Madrid. Sie werden dort im Catalog von 1850 unter No. 1401 und 1403 irriger Weise dem **Johann van Eyck** zugeschrieben. Der Flügel links zeigt den vor einer geöffneten Thüre knieenden Donatar; er trägt eine braune Kutte, ein schwarzes Käppchen und Sandalen, gleich einem Franziskaner. Bei ihm steht Johannes der Täufer, ein Lamm auf einem Buch im linken Arm haltend. Den Grund bildet ein Gemach mit hölzernem Tonnengewölbe nach niederländischer Weise. An dem Holzverschlag des Zimmers hängt ein convexer, runder Spiegel, in dem sich zwei stehende Franziskaner und die Aussicht durch ein Fenster in die Stadt abspiegeln, während man durch ein Fenster links eine Aussicht auf das Land hat, in dem eine Burg und ein Schneegebirge in der Ferne. Die Füsse des Johannes sind noch schlecht gezeichnet; der braune Ton in den Schatten der Carnation ähnelt dem bei Hubert van Eyck, ist aber im allgemeinen nicht sehr kräftig und auch die Zeichnung nicht von besonderer Feinheit. Das volle Gesicht des Donatars Heinrich Werlis, Magister aus Köln, ist von sprechender Individualität. Unten hat das Bild folgende etwas verletzte Inschrift vom Jahr 1438: Ano . millemo c q^r ter x . ter . et octo . hic fecit effigie ..... gi mistrez hericus Werlis mgr colon . — Auf dem Bild des rechten Flügels befindet sich die auf rothem Polster sitzende h. Barbara, welche in einem Buche liest. Sie trägt ein goldbrokatnes Kleid unter einem blauen, mit grauem Pelz besetzten Oberkleid; ihr Mantel ist grün. In einem Kamin hinter ihr brennt ein helles Feuer, alle Gegenstände ringsum beleuchtend; auf der Kaminkappe stehen die Figuren der Trinität. Durch das Fenster links sieht man in einer Landschaft die Enthauptung der Heiligen und einen Thurm, der gebaut wird. Die Wölkchen am Himmel sind fein und kraus, wie sie der ältere Roger zu machen pflegte. Die Rückseiten, jetzt grau überstrichen, zeigen noch die Spuren von Heiligenscheinen ehemals darauf gemalter Figuren.

Ein besonderes Interesse für die Kunstgeschichte haben

vier nicht ganz 3 Fuss hohe Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, die, wenn auch nicht bezeichnet, doch unverkennbar von Peter Christophsen, einem Schüler des Hubert van Eyck, herrühren. Sie kamen aus dem Escorial in das königliche Museum zu Madrid, wo sie im Catalog von 1850 unter No. 454 verzeichnet sind, und stellen folgende Gegenstände dar: Die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Eine jede dieser Darstellungen umgibt ein gemaltes, reiches Portal, in dessen Laibung sich zu den Seiten immer zwei stehende Apostel befinden und in den Bogen, unter Tabernakeln, kleine ebenfalls in Stein gehauene Gegenstände aus der h. Schrift, ähnlich denen auf dem Reisealtar aus Miraflores und den drei Bildern aus dem Leben Johannes des Täufers von Juan Flamenco, sämmtlich in der Galerie zu Berlin oder auch auf einem andern Exemplar der letztern im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. In dem ersten unserer Bilder sind im Portal folgende Begebenheiten dargestellt: die Erschaffung der Eva bis zu Abels Todtschlag, in den zwei folgenden die Leidensgeschichte bis zur Auferstehung; in dem vierten endlich wie Christus der Maria erscheint bis zur Ausgiessung des h. Geistes. Die Färbung dieser fein behandelten Bilder ist tief, in den Schatten der Carnation warmbraun, in den Lichtern weisslich, ähnlich wie in dem Frankfurter Bild von 1417, aber etwas trockener, wenn auch nicht so sehr, wie in den Bildern von 1452 in Berlin. Es scheint daher, dass sie etwas früher als letztere entstanden sind. Befänden sich die ursprünglichen Rahmen noch vor, so würden wir wahrscheinlich des Meisters Namen und die Jahreszahl der Entstehung der Bilder darauf vorfinden. Die Thüren dieses Hausaltars sollen sich noch im Escorial befinden, wo ich sie jedoch nicht aufgefunden habe.

Von hoher Schönheit ist der Reisealtar Kaiser Karls V. von Hans Memling. Er befand sich lange Zeit ungekannt in einem vom Kaiser erbauten Schlösschen in der Nähe von Aranjuez und wurde erst kürzlich aus demselben in das königl. Museum zu Madrid gebracht. Das Mittelbild stellt in reicher Anordnung die Anbetung der Könige dar. Maria, eine liebreizende Gestalt, sitzt vorn in der Mitte in blauem Mantel, das Christkind auf dem Schoosse haltend. Dieses segnet den vor ihm knieenden, sein Füsschen küssenden, ehrwürdigen König. Links kniet der jüngere, einen Pokal haltend; rechts steht der junge Mohrenkönig in grünem, mit Gold durchwirkten Kleide. Joseph befindet sich hinter dem mittleren König; Männer des Gefolges zu den Seiten sehen theilnehmend dieser Handlung zu. Auf dem linken Flügel ist die Geburt Christi dargestellt. Das Kind liegt auf dem zur Erde ausgebreiteten Mantel der demuthsvollen Mutter; dabei knien verehrend zwei kleine Engel; Joseph tritt mit einem Licht in der Hand herzu. — Der Flügel rechts zeigt die Darbringung im Tempel. Maria übergibt das Christkind dem Simeon, bei dem die Alte mit erhobenen Händen sich zu Maria wendet. Hinter Simeon steht ein schwarzgekleideter junger Mann, der ein Portrait des Donatars zu sein scheint. Durch die Fenster eröffnet sich eine Aussicht in die Stadt. Dieses köstliche, in des Meisters bekannter Weise behandelte Werk, hat etwa ein Drittheil lebensgrosse Figuren. Die Aussenseiten der Flügel sind später, wohl zu Karl V. Zeiten, grau in grau mit den Brustbildern des Heilandes und der schmerzenreichen Maria versehen worden, da wahrscheinlich die ursprüngliche Malerei hier beschädigt war, wie es die gegenwärtige gleichfalls ist. In der neu gebauten Tribüne des Madrider Museums, worin die auserlesensten Werke der Skulptur und Malerei sollen aufgestellt werden, wird es eine seiner schätzbarsten Zierden bilden.

Noch enthält das Museum einige andere kleinere Bilder der Eyckischen Schule und zum Theil von guten Meistern. Hiezu gehört jedoch nicht eine kleine Anbetung der Könige No. 467, welche, hart in der Malerei, nur der Schule des Memling angehört. Weit feiner ist das Bildchen No. 1454, die Stigmatisirung des h. Franziskus darstellend. Vorn sitzt Fra Elia. Zwei Bäume hinter dem Heiligen haben einen tiefen, die Felsen des Vordergrundes einen braunen, die Ferne einen in's Graue gehenden Ton. Irrig wird dieses Bild dem Patenier zugeschrieben. Es ist ein älteres Bild der Eyckischen Schule. Von einem guten Schüler des Memling scheint das Bildchen der Celebrirung einer Messe No. 463 gefertigt. Der Priester am Altar erhebt die Hostie, hinter ihm kniet ein Chorknabe, vorn links der Donatar, ein dicker Herr in rothem Pelzrock, gegenüber ein Bürgersmann. Hinten in einem Hause, oder Hospital, sind häusliche Beschäftigungen wahrnehmbar.

Auch das National-Museum in S. Trinidad zu Madrid soll ein vorzüglich schönes, 10 Fuss langes Gemälde in der Art des Memling oder von ihm selbst besitzen. Es stellt die Anbetung der Hirten dar. Auf den Seiten halten zwei Männer, halbe Figuren, einen Vorhang zurück. Es wurde dort dem Lucas von Leyden zugeschrieben, sei sehr verwaschen und deshalb in's Magazin zurückgestellt worden. Mir war es nach dreimaligen Versuchen, Einsicht in dasselbe zu erlangen, nicht zugänglich. Die obige Mittheilung verdanke ich Hrn. Cavalcaselle.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Leben und Werke der berühmtesten Maler aller Zeiten und Länder. Unter Mitwirkung mehrerer Gelehrten und Kunstfreunde herausgegeben von F. O. Heinrich. Erster Band. 1. Lieferung. 96 S. 8. Berlin 1853.

Nach dem Erscheinen der ersten Lieferung dieses nach seinem Titel so interessanten Unternehmens, bildeten wir uns das unten niedergeschriebene Urtheil, warteten aber, in Uebereinstimmung mit der S. 126 des D. Kunstblattes ausgesprochenen Absicht der Redaktion, auf das weitere Erscheinen der folgenden Lieferungen. Da nun die zweite nicht im Stande ist, unsere Ansicht über das Werk zu ändern, inzwischen aber die Zeitungen überall eine Beurtheilung desselben bringen, welche unmöglich auf einer genaueren, sachgemässen Durchsicht beruhen kann, so halten wir nicht länger mit unserer Meinung zurück, zumal wir auch dadurch, wenn man auf uns achten will, dem weiteren Verlauf des Unternehmens zu nützen meinen.

Zunächst durfte wohl ein Werk, welches mit den ältesten Meistern der Toscanischen Schule beginnt und zufolge des ihm beiliegenden Prospectus die Maler des Alterthums ganz unberücksichtigt lassen wird, den Titel „Maler aller Zeiten und Länder" nicht führen. Freilich ist diese Nichtberücksichtigung selbst begreiflich; denn die Einleitung verräth in den wenigen, grossentheils dem Vasari nachgesprochenen Worten, die sich auf die Periode des classischen Alterthums beziehen, eine für diesen verzeihliche, aber für einen Kunstschriftsteller der Jetztzeit unverzeihliche Unwissenheit. Wir müssen es nämlich gleich von vorn herein aussprechen, dass wenigstens die vorliegende erste Lieferung nichts als eine Compilation aus Vasari, Lanzi, Rumohr, F. und E. Förster, Kugler, Waagen u. A. ist, was im Einzelnen sich auf jeder Seite ohne grosse Mühe nachweisen lässt. Der Herausgeber macht freilich in dem Vorworte kein Hehl aus dieser Compilation, aber „das Werk soll nicht allein wesentlich als eine Compilation zu betrachten sein, es soll uns vielmehr in möglichst kurz gefasster, dennoch aber

klarster Darstellung auch Alles das ingesammt anschaulich machen, was uns durch eigene, wie auch fremde Forschungen neuerdings über das Leben und die Werke der berühmtesten Koryphäen der Malerei bekannt geworden ist" (Verw. S. 4). Ob unter diesen „eigenen Forschungen" die des Herausgebers oder die der Leser verstanden sind, ist uns, d. h. den Lesern, nicht recht klar geworden; die erste Lieferung bringt nämlich so gut wie gar keine eigene Forschungen des Herausgebers. Doch möchte auch das noch hingehen, wenn's nur mit dem „Anschaulichmachen" besser bestellt wäre. Dazu aber bedürfte es einer wirklichen Bearbeitung des vorgefundenen Stoffes, einer geordneten Zusammenstellung desselben, einer Deutlichmachung und Erklärung der Namen, die nur der mit den älteren Quellen Vertraute kennt, und die dem grösseren Publikum, für welches doch das Buch berechnet ist, gänzlich unverständlich sind; dazu bedürfte es ferner einer besseren äusseren Anordung, die durch Eintheilungen, Ueberschriften, bessere Absätze und Druckverschiedenheiten bewirkt wird, woran es bis jetzt gänzlich fehlt. Auch Seitenüberschriften sind in solchen Büchern unerlässlich. So wie es da ist, hat das Buch das Unglück, weder für den Kenner, noch für den Laien zu sein, weder ein neues Urtheil, noch eine neue Thatsache zu bringen. Ob es in den späteren Lieferungen mit den eigenen Forschungen oder mit dem klareren Zusammenstellen des Compilirten besser aussehen wird, wissen wir nicht; unsere Aufgabe ist es, zunächst die Wahrheit der ausgesprochenen Behauptungen zu beweisen und zu zeigen, dass eine so wörtliche Aufnahme ganzer Seiten aus anderen Schriftstellern, ohne genaue Angabe dieser Originale, kaum noch mit dem gelinden Namen einer Compilation benannt werden darf.

Des Herausgebers (um nicht zu sagen Verfassers) erwähnte Unwissenheit in der Geschichte der Kunst des Alterthums offenbart sich S. 8 in den aus Vasari (I. S. 16 Ausg. v. Schorn) entnommenen Worten über die ältesten griechischen Maler: „der Corinther Cleophant war der erste, welcher mit Farben malte, und Apollodor der erste, der den Pinsel gebrauchte, ihnen folgten Polygnot, Xeuxis (sic!), Timagoras, Pytheas, Alauphos und Apelles", Worte, die Schorn mit Ausnahme des rein erfundenen Namens Alauphos unangetastet liess, obwohl sie von Irrthümern wimmeln, wozu dann noch „Xeuxis" kommt, was wohl kein Druckfehler ist, da es sich auf S. 11 wiederholt. Diese Irrthümer sind: 1. dass Apollodor nicht der erste war, der den Pinsel gebrauchte, da die Worte des Plinius *primus gloriam penicillo jure contulit* das um so weniger bedeuten können, da 2. Polygnot, der doch entschieden schon mit dem Pinsel malte, ihm bekanntlich nicht folgte, sondern voranging; 3. dass Pytheas gar kein Name eines berühmten Malers ist, da es doch unmöglich der ganz obscure bei Steph. Byz. s. v. *Βοῦρα* sein kann; 4. dass eben so wenig Alauphos existirt. Ferner sagt der Herausgeber, zum Theil nach Vasari, dass Praxiteles, Polyklet und Lysippus sich in gegrabener Arbeit auszeichneten, und scheut sich nicht, den mythischen Pygmalion, wie es Vasari thut, als Elfenbeinarbeiter zu nennen. Auf diesen ersten Seiten giebt die Einleitung auch einige Proben sinn- und ordnungsloser Zusammenstoppelung aus den Originalschriftstellern, in folgenden Worten: „In dieser Zeit (wie es scheint, „bald nach Olymp. 60") finden wir indessen auch noch toscanische Denkmäler, welche besonders in dem steifen Gefälte der Gewandung den äginetischen Styl erkennen lassen. So fand man auch in der Inselstadt Rhodus gegen 30,000 Statuen in Marmor und Erz vor." Aus welchem Schriftsteller der erste Satz entnommen ist, weiss ich nicht; der zweite, aus Vasari (S. 17) entlehnt, kann durch das „so" mit dem ersten Satz eben so wenig in Verbindung gebracht werden, wie die mit „ferner" angeknüpfte Geschichte von einem „Könige von Lycien, der solch ein Verlangen trug, eine Venus des Praxiteles zu besitzen, dass er fast allen Reichthum seiner Völker dafür hingab". Abgesehen davon, dass diese aus Vasari genommene Geschichte mit dem kurz zuvor erwähnten Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken in keinem Zusammenhange steht, ist sie, so ausgedrückt, bekanntlich kaum zur Hälfte wahr, da offenbar das vergebliche Anerbieten des Königs Nikomedes von Bithynien an die Bewohner von Knides damit gemeint ist. — Nachdem wir sodann das Nähere über das technische Verfahren der Alten beim Malen und über ihre Anwendung der Farben erfahren haben, werden einige Data über die Malerei bis Ol. 155 angegeben, und plötzlich geht's von da mit einem Sprunge in die Zeit des „Wiederauflebens der Kunst" d. h. in den byzantinischen Styl (von 600—1200). Dann folgen einige Notizen über die Repräsentanten der Hauptrichtungen der Malerei von Giotto an bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, und eine kurze Schilderung des bis ins Jahr 1780 dauernden Verfalls, so wie des nach dieser Zeit wieder erwachten Kunstlebens.

Nach dieser Einleitung von etwa 15 Seiten beginnt das 1. Buch (Italienische Schulen) im 1. Capitel mit den ältesten Meistern der Toscanischen Schule: Cimabue, Duccio, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone. Das 2. Capitel (Toscanische Schulen) beginnt mit Giotto, der in vorliegender 1. Lieferung fast zu Ende geführt wird. Da es indessen nicht der Mühe werth ist, den Lesern d. Bl. die Originale zu jedem einzelnen Passus der vorliegenden Biographien nach Capitel und Seitenzahl vorzuführen, so begnügen wir uns damit, an den Abschnitten über Cimabue und Giotto nachzuweisen, wie der Herausgeber im Zusammenstellen, so wie in mehr oder weniger wörtlichem Abschreiben seiner Autoren zu Werke gegangen ist. In dieser Beziehung ist es bemerkenswerth, dass da, wo die Schriftsteller genau nach Band und Seitenzahl citirt sind, in der Regel wenig daraus abgedruckt ist; das massenweis Abgedruckte dagegen entweder gar nicht den Namen der Quelle, oder den blossen Namen ohne genauere Angabe des Wo enthält. Und wo der blosse Name angeführt ist, da fragt man sich vergebens, wie weit sich die abgeschriebenen Worte des Autors erstrecken und wo die Worte des Herausgebers anfangen. Auf Letzteres müssen wir freilich antworten: Fast nirgends.

Ueber Cimabue's frühstes Bild in der Akademie zu Florenz, so wie über die Madonna in S. Maria Novella daselbst berichtet der Herausgeber fast ganz mit Kugler's (Gesch. der Malerei I. S. 290) Worten, den er hier zwar anführt, aber nicht mit genauerer Angabe des Wo. Aehnlich verhält es sich mit den Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, aus Kugler mit einigen Veränderungen und Abkürzungen ohne Angabe dieser Quelle entnommen. Nun folgen über Cimabue die Urtheile und Charakteristiken Lanzi's und seines Uebersetzers v. Quandt (fast wörtlich abgeschrieben aus Bd. I. S. 17 u. 18 Note 31), ferner v. Rumohr's (genau citirt) mit einigen stylistischen Verschiedenheiten nachgesprochen, Landini's und einiger älteren Italiener, wiederum v. Rumohr's (ohne Angabe des Namens) und Speth's. Dann wird in der Aufzählung der übrigen Bilder unseres Meisters, abgekürzt nach Vasari, fortgefahren, wobei jedoch der Madonna in S. Maria Novella zu Florenz abermals Erwähnung geschieht und F. Förster's (Kunstbl. 1832. S. 127) Urtheil über diese, so wie über die Madonna der dortigen Akademie wörtlich, ohne Nennung dieser Quelle, abgeschrieben ist. Zum Schluss folgt, nach Erwähnung einiger zweifelhaften Arbeiten Cimabue's, die Angabe seines Todesjahres und, aus Vasari wörtlich abgeschrieben, die Nach-

richt über des Künstlers Portrait von Simon aus Siena im Kapitel von S. Maria Novella.

Wenn hieraus schon einigermasssen das Verfahren des Herausgebers im Behandeln und Anordnen der Auszüge aus den Schriftstellern erhellt, so wird dasselbe noch viel klarer in der Biographie des viel wichtigeren, daher ausführlicher besprochenen Giotto. Doch können wir, über Duccio hinweggehend, nicht unterlassen, zu bemerken, dass von den etwa 8 Seiten, welche er einnimmt, uns 5 auf den ersten Blick als wörtlich abgeschrieben aus Rumohr (Ital. Forsch. II. S. 5), aus dem D. Kunstblatt 1850. S. 208, aus Kugler's Gesch. d. Mal. I. S. 297 ff. und aus dem erwähnten Aufsatz F. Förster's im Kunstblatt 1832. No. 31 (die beiden letzteren nicht einmal genannt) aufgefallen sind; dass ferner der Herausgeber, ich weiss nicht wem, den Irrthum nachspricht, Vasari nahm den Duccio zum Schüler Giotto's, dass es endlich von grosser Flüchtigkeit zeugt, Seite 39 das Todesjahr Duccio's auf 1340 anzugeben und Seite 46 zu sagen: „wir kennen nicht einmal das Geburts- und Todesjahr Duccio's; doch arbeitete er noch 1282."

Was in dem Abschnitt über Giotto, der mit seinen Nachfolgern das 2. Capitel ausmachen wird, zunächst über sein Leben mitgetheilt wird, besteht natürlich grösstentheils aus den ihn charakterisirenden Novellen des Boccaccio und Sacchetti, die nach Rumohr und F. Förster's Aufsatz im Museum (1833 No. 12 ff.), der überhaupt für diesen Meister gewaltig viel hat hergeben müssen, erzählt werden. Dann folgen nach Erwähnung der bei Rumohr stehenden Canzonette Giotto's, die hier aber nur im Auszuge mit F. Förster's Worten mitgetheilt wird, merkwürdiger Weise nicht etwa die Werke des Künstlers, sondern die Urtheile einiger älteren Italiener über ihn, so wie das Kuglor's (mit Namen citirt), aber nicht etwa das in der Geschichte der Malerei, sondern in der Kunstgeschichte enthaltene; das Waagen's und endlich höchst ausführlich das F. Förster's. In Bezug auf letzteres Urtheil sagt der Herausgeber ganz naiv: „hören wir auch, was das Kunstblatt (soll heissen: Museum) 1833. No. 14 über unseren Meister berichtet, mit dem wir überdem unser eigenes Urtheil verschmelzen". Um dieses „eigene Urtheil" aber sieht es eigenthümlich aus, da es die grösste Aehnlichkeit mit jenen „eigenen Forschungen" hat. Es werden nämlich sechs Seiten voll aus jenem Aufsatze abgedruckt, ohne dass irgendwie eine Spur von eignem Urtheil erfolgt. Diese sechs Seiten enthalten unter Anderem auch Förster's Polemik gegen Rumohr's Beschuldigung, der in Giotto's Neuerungen bekanntlich „Frevel und Verletzung des Heiligen sah"; dass es aber Förster's und nicht des Herausgebers Polemik ist, erfahren wir nirgends. Auch können wir zum Verständnisse einiger aus demselben Aufsatze abgeschriebenen Worte (S. 73) nicht unerwähnt lassen, dass die „berühmten Aesthetiker" (es waren die Maler Bähso, Ernst Förster, Eberle), mit denen F. Förster das Abendmahl in S. Croce untersuchte, dieselben sind, welche einige Zeilen später von unserem Abschreiber „geübte Frescomaler" genannt werden. — Erst nach diesen Urtheilen folgt die Aufzählung der an verschiedenen Orten noch jetzt oder früher befindlichen Werke Giotto's, bei denen wir es vermeiden, ins Einzelne zu gehen, obwohl fast bei jedem einzelnen Bilde, jedem einzelnen Absatze die Quelle leicht anzugeben wäre. Es sind, fast stets ohne Namensangabe, Vasari und Schorn, Rumohr und Kugler. Besonders hat Letzterer, ohne dass sein Name genannt ist, die längsten Passus beigesteuert, z. B. die Gemälde in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi, die Deckenmalereien in der Incoronata zu Neapel und die 26 Tafeln aus der Sakristei von S. Croce zu Florenz, so dass in dem, was die 1. Lieferung über Giotto's Werke beibringt, Kugler's Worte allein über sieben Seiten füllen. Wir fürchten, das ist eine etwas sehr unfreiwillige „Mitwirkung mehrerer Gelehrten und Kunstfreunde".

Um dem Leser zu einem Gesammturtheil über den schriftstellerischen Werth einer Arbeit, wie die besprochene ist, zu verhelfen, ihm aber das Fällen dieses Urtheils selbst zu überlassen, fügen wir nur noch hinzu, dass es eine Folge der Zusammenstoppelung aus verschiedenen Autoren ist, wenn die Sätze oft sehr abrupt erscheinen und wir bei manchem Uebergange von einem Absatze zum andern die verbindenden und vermittelnden Gedanken völlig vermissen, wobei der schalkhafte Abschreiber dem Herausgeber zuweilen sogar den Streich gespielt hat, ein „ebenfalls" oder „auch", das im Originale einen dem besprochenen Gegenstande analogen anknüpft, da stehen zu lassen, wo in unserem Buche ein Gegenstand von ziemlich oder ganz anderer Art folgt, z. B. S. 82, wo das aus Kugler mit hinübergeschlüpfte „ebenfalls" ganz unpassend ist; ähnlich S. 81, wo statt „Giotto wurde nunmehr nach Rom berufen", vielmehr „also nach Rom berufen" stehen müsste. Eine zweite Folge jenes Umstandes ist die Wiederholung früher schon erwähnter Dinge, z. B. S. 73 „dass dieses durch Lasinio's und Buschweyh's (sic!) Kupfer neuerdings (jetzt wohl nicht mehr so neuerdings) bekannt gewordene Abendmahl von Giotto sei" u. s. w. und S. 77: „Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und Buscheweyh (sic!)". Das Einzige, was wir auf des Herausgebers Rechnung zu setzen haben, weil es in dieser Weise bei keinem der abgeschriebenen Schriftsteller vorkommt, ist 1. eine grosse Vernachlässigung des Styls. Es kommen z. B. Sätze vor, wie: „der König Robert von Neapel berief Giotto nach dieser Stadt, um damit der Künstler hier die Kapellen der Kirche Chiara schmücke" (S. 86); 2. die Menge sinnversteckender, unsinnentdeckender Druckfehler, unter denen die schlimmsten folgende sind: S. 8 Olymphia, statt Olympia, S. 11 Pansias, statt Pausias; Pamphilius, statt Pamphilus; S. 15 Michelangelo geb. 1454, statt 1474; S. 59 Sonnenregen, statt Sommerregen; S. 74 Launigkeit, statt Lauigkeit, u. a. — Endlich sei noch bemerkt, dass der Herausgeber sich die Beantwortung der Frage S. 80 Z. 5 v. u. aus dem Kunstblatt 1833. S. 122 entnehmen kann.

H. A. Müller.

Gegenerklärung.

Herr Prof. Dr. Ackermann in Dresden hat im Beiblatte No. 6 des D. Kunstblattes meinen Bericht über die Leipziger Kupferstich-Versteigerung vom 29. März d. J. der Unwahrheit zu bezüchtigen gesucht und zu diesem Zwecke sich nicht gescheut, zu den Mitteln der Persönlichkeit und des wohlfeilen Witzes seine Zuflucht zu nehmen.

Gern die Letzteren übergehend, sehe ich mich dagegen genöthiget und verpflichtet, auf erstere Beschuldigung einzugehen und, indem ich die Wahrheit der in jenem Berichte angeführten Thatsachen nochmals bestätige, demselben Folgendes noch hinzuzufügen.

In dem über die erwähnte Versteigerung gedruckten Preisverzeichnisse hat Herr Rud. Weigel 120 Catalog-Nummern mit einem Sternchen bezeichnet und die Bemerkung hinzugefügt: dass die so bezeichneten Nummern den Anforderungen seiner Herren Committenten nicht entsprachen. Dass aber diese Anforderungen nicht über die Anpreisungen des Catalogs hinausgehen konnten, versteht sich von selbst, und es ist daher aus jener Bemerkung ersichtlich, dass die Blätter mit diesen Anpreisungen nicht übereinstimmten.

Ungeachtet dieser lobenden Anpreisungen, gingen — um von sehr vielen nur einige Beispiele zu wählen — von altdeutschen Blättern die Nummern 4, 52, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 81, 82, 83, 89, 110 134, 146, 159, 165, 169, 188, 243, 258, 260, 277, 292, 298, 303, 305, 345, 392, 393 und von Rembrandt No. 619, 621, 626, 634, 636, 638, 640, 641, 645, 648, 662, 668, 669, 678, 679, 680, 683, 725, 733, 737, 739, 769, 770, 780, 789 zu äusserst geringen Preisen,

öfters um einige Groschen, fort. Würden nun die von Herrn Ackermann in seiner wider mich gerichteten Erklärung genannten anwesenden Kunsthändler und Kenner von diesen Blättern wohl abstrahirt haben, wenn solche nur **einigermaassen** den Anpreisungen des Catalogs entsprochen hätten?

Schon aus vorstehenden beiden Thatsachen dürfte sich ergeben, ob mein Bericht wahr, oder ob derselbe ein linkischer Bericht und eine linkische Anmaassung ist. Vielleicht aber war es ein Fehler von mir, dass ich denselben zu schonend für den Verfasser des Catalogs niederschrieb.

Was endlich die Andeutungen des Herrn Ackermann, in Beziehung auf mein Geschäft als Kunsthändler betrifft: so bemerke ich, dass ich dasselbe concessionirt und öffentlich, keineswegs aber einen obscuren Kunsthandel, unter der Firma eines Privat-Sammlers, durch briefliche Anerbietungen und Speculations-Auctionen, betreibe.

Berlin, den 5. Juni 1853. **J. F. Linck,**
Kunsthändler.

Zeitung.

Wien. Der König der Belgier hat bei seiner neulichen Anwesenheit hier die Vorstände des österreichischen Kunstvereins, die ihn einluden, die Ausstellung desselben mit einem Besuch zu beehren, sehr freundlich empfangen. Er dankte ihnen: „dass sie Wien mit den belgischen Künstlern bekannt gemacht, und zwar nicht nur mit jenen, die bereits einen europäischen Ruhm geniessen, sondern auch mit solchen, deren Talent erst in der Entwickelung begriffen und denen eine weitere Bekanntwerdung sehr förderlich ist“. (A. Z.)

In Prag schreitet die künstlerische Ausschmückung des Lustschlosses Belvedere lebhaft vorwärts. Von den 14 Fresken aus der alten Geschichte Böhmens, welche die Wände des Schlosses schmücken werden, sind drei vollendet, zu zweien unter Leitung unsers Direktors der Akademie der bildenden Künste, Ch. Ruben, neben die Cartons fertig geworden. Sie stellen den Krönungszug des ersten böhmischen Königs Wratislaw I. und die Versöhnung Przemysl Ottokars mit seinem Bruder Wladislaw II. dar. Auch die Maler Kupelwieser, Blaas u. A. sind mit grösseren historischen Gemälden beschäftigt. Schmidt und Trenkwald arbeiten an Illustrationen für die Königinhofer Handschrift. Ueberhaupt zeigt sich, besonders hier und in Prag, ein äusserst reges Kunstleben, und es macht sich bereits vielfach fühlbar, dass der kunstsinnige, kaiserl. Hof durch Unterstützung jeder Art und in jedem Kunstzweige, zu einem erfreulichen Aufschwung den ersten nachdrücklichen Impuls gegeben hat. (B. N.)

W. Amsterdam, im Juni. Am 1. d. M. starb hier in einem Alter von 77 Jahren der als Literat bekannte und als feiner Kunstkenner berühmte Jeronimo de Vries.

Vz. Rom. Julius Muhr hat vor seiner Rückkehr nach Berlin an dem Entwurf eines Bildes gearbeitet, welches er nächsten Winter hierselbst im Auftrage der Fürsten v. Hohenlohe und Lichnowsky ausführen wird. Es stellt das Innere der Sixtinischen Capelle dar, der Papst auf dem Thron, die Cardinäle in pleno auf ihren Sitzen, die dienenden Geistlichen zu ihren Füssen, und auf der kleinen Kanzel, gegenüber dem Throne Sr. Heiligkeit, ein Geistlicher irgend eines Ordens, der eine Predigt hält.

Madrid. Aus einem Privatbriefe eines der jungen Architekten, die sich jetzt im Auftrage der Regierung in Salamanca aufhalten, sehen wir, dass mehrere Alterthümer daselbst ihrem Untergange entgegengehen. Die alten Wälle und die Bollwerke der grossen Brücke sind bereits abgetragen; die Kirche St. Andrian, wo die Vorfahren des Herzogs v. Abrantes ruhten, wird in diesem Augenblick abgetragen. Nur auf Bitten der Architekten liess man die Trümmer so lange stehen, bis diese sie zeichnen konnten. S. Vicente el real, das Collegium von Cuenca und das Kloster des h. Augustin, wo die Asche des berühmten F. Lois de Leon vergessen ruht, wurde nach der Schlacht von Arapiles von den Franzosen niedergeschossen. Der grosse S. Bernardo und die Klöster von Guadeloupe und S. Geronimo liegen in Trümmern und werden zu Baumaterial benutzt. Die bedeutendsten Denkmale von Salamanca gehören drei Klassen an: der byzantischen, aus dem 11. und 12. Jahrhundert, wie z. B. die alte Kathedrale Sta. Maria de los Caballeros, die Thore von St. Adrian, S. Martin und S. Julian; die des Uebergangs aus der gothischen Zeit zur Renaissance, von 1500 an, wie z. B. die neue Kathedrale, das berühmte Kloster S. Domingo, wo Columbus ein Unterkommen fand, das Salzmagazin, der Palast Monterey (jetzt Alba), das Todtenhaus, das Collegium des Erzbischofs, ein Werk des Berrugnete u. A. Die jetzigen Gebäude, z. B. das Jesuiten-Collegium, sind im griechisch-römischen Styl von Vignola gebaut, vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. An einigen Gebäuden bemerkt man die Spuren des ausschweifenden Geschmacks des fruchtbaren Churrignerra. Auch sind noch die Trümmer eines Klosters vorhanden, das J. Herrera, der berühmte Baumeister des Escorials, gebaut hat. Die Commission ist übrigens, in dem kurzen Zeitraum von vier Wochen, sehr fleissig gewesen. Mehr als 50 Zeichnungen in grossem Format, 30 photographische Ansichten und eine Menge Gypsabgüsse von Verzierungen sind Beweise für den Enthusiasmus der jungen Architekten. Der Baumeister von Salamanca, L. Cafranga, und D. V. Lafuente, Prof. an der dortigen Universität, haben den jungen Leuten alle mögliche Hülfe geleistet. Ihre Arbeiten sollten am 29. Mai in einem Lokal, das der Gouverneur ihnen anweisen wird, öffentlich ausgestellt werden. Alle diese Arbeiten haben ihren Haupt-Anstoss an der unermüdlichen Thätigkeit des Directors der Bauschule, D. N. Pascual y Colomer. Die Bau-Schriftsteller sind ebenfalls angekommen. (B. N.)

Kunstvereine.

Die Ausstellung des Kunstvereins zu **Halberstadt** ist am 19. Mai geschlossen. Die Zahl der nach und nach ausgestellten Kunstwerke betrug 520, wovon 490 Gemälde, 30 Zeichnungen, Stiche etc. Im Ganzen sind davon verkauft 26 Gemälde, 3 Zeichnungen, 20 Kupferstiche u. s. w.

Der Kunstverein hat zur Verloosung erworben an Gemälden: von Diez aus Meiningen: „armes verlassnes Weib“, von C. Hübner: „der Freiersmann“, von C. Scheuren: „Waldschlösschen“, von C. Hasenpflug: „Kapelle bei Abend“, von W. Steuerwald aus Quedlinburg: „Blick auf die Klusfelsen“, von L. Elis: „Früchte und Blumen“, eine Statue von Gyps von Beyer aus Dresden: „Charitas“, 2 Zeichnungen und 10 Kupferstiche, um 720 Thlr.

Der Verloosungsverein hat angekauft und verloost: Gemälde von C. Schröder aus Braunschweig: „die Täuschung“, von demselben: „Brockenreisende“, von H. Schäfer: „betende Römerin“, von C. Hasenpflug: „Wartthurm im Winter“, von W. Steuerwald: „Halberstadt von der Nordseite“, von Pozzi aus Dessau: „Dom zu Meissen“, und fünf kleinere Kunstwerke, um 177 Thlr.

Von Privaten ist gekauft und auf Bestellung erworben: von C. Hasenpflug: „Durchblick auf beschneite Klosterruinen“, von Andr. Achenbach: „Seesturm an der Küste von Ostende“, von C. F. Lessing: „Landschaft nach Motiven vom Regenstein“, von C. Scheuren: „Waldlandschaft“ und „Grusenfahrt“, von Morten Müller aus Düsseldorf: „norweg. Gebirgslandschaft mit Wasserfall“, von J. Hoegg: „der heimliche Raucher“ und „Kinder, aus der Kirche ziehend“, von A. v. der Embde: „Kinder, einen Zettel lesend“, von C. Hübner: „die Ueberraschung“, von H. Heinlein aus München: „Alpenbild“, von Pozzi: „Partie am Dom zu Halberstadt“ und mehrere Zeichnungen, um 1300 Thlr.

Im Ganzen sind mithin 2297 Thlr. zum Ankauf von Kunstwerken auf der Ausstellung verwendet. **Dr. Fr. Lucanus.**

(Der heutigen Nummer liegt eine Radirung bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 26. | Sonnabend, den 25. Juni. | 1853.

Inhalt: Die herzogliche Kupferstichsammlung zu Gotha. J. H. Schneider. (Schluss) — Gemälde der alt-deutschen Schulen in Spanien. J. D. Passavant. — **Kunstliteratur.** Der Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst der scandinavischen Normannen. Von A. v. Minutoli. — **Zeitung.** Berlin. München. Dublin. — Aufforderung.

Die herzogliche Kupferstichsammlung zu Gotha.

(Schluss.)

Italiener.

Wenn auch an Zahl um einiges geringer, so sind die italienischen Stiche nicht minder werthvoll, als die deutschen. Neben den schon angeführten Baldini's finden sich von den ältesten Schulen: „die kämpfenden Männer im Walde" von Pollajuolo. Von Mantegna 14 Blatt, Zoan Andrea 2 Blatt. Von oder nach Francia 2 seltene Blätter, ein weibliches Brustbild, kl. Fol., und eine „Heilige, welche ein Muttergottesbild vor sich in den Händen trägt", zu ihren Seiten ein Bischof und Fahnenträger, gr. 4. — Die meisten von den Stichen Marc Anton's, darunter vorzüglich die „Madonna del pesce", zwei Abdrücke des „Stregozzo" nach Raphael und der „Triumph" nach Mantegna. — Glänzende und gut erhaltene Stiche der Ghisi, des Augustin Veneziano, Eneas Vico, Bonasone, Caraglio, Marco di Ravenna, Giulio di Musi, Beatrizet und dem Meister mit dem Würfel, nach eigenen und Michael Angelo's, Raphael's, Julio Romano's und Anderer Compositionen. — Von Sanuti einen grossen Stich nach dem Gemälde Correggio's: „der Wettkampf Apoll's und Marsyas', welches auf einem Clavierdeckel im Hause Litta zu Mailand existirt. — Von Bandinelli 13 grosse Blätter, einige 30 Blatt der Schule von Fontainebleau, Primaticcio, Luca Penni, von Leo Davent (Thiry aus Deventer) etc. — Rosso Rossi 11 Bl., einzelne Blätter von Campagnola. Ueber 70 alte Stiche und 13 Holzschnitte nach Tizian, darunter „der grosse Triumph Christi" und „das Opfer Abraham's" mit der Adresse Benaglio, in 6 Theilen; in clair-obscur und radirte Landschaften von E. du Perac. Von Andreani ferner noch mehrere Clair-obscurs im grössten Format nach Johann von Bologna, Beccafumi etc. Viele Monogrammisten und Unbekannte des 15. und 16. Jahrhunderts und fliegende Blätter.

Das 16. Jahrhundert findet man unter mehreren anderen Meistern vertreten durch Werke von Caccianemici, del Moro, A. Carracci, Facini, P. Farinati, Batt. Franco, Fontana, Canta Gallina, Marius Kartarus, Pomp. Priverensis, Sermoneta (Allegoria, Nagler 16. 353). Nach diesem noch die Stiche nach den Carracci, Dominichino, Paul Veronese, und den Venetianern Caravaggio, Correggio, Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci etc. und anderen Malern.

Dann folgen in reicher Zahl die späteren Meister und darunter eine Mengo Tempesta's, della Bella's, Volgato's, meist doppelt und dreifach, Sammelwerke, Architekturen und die Meister des vorigen Jahrhunderts.

Als Perle der italienischen Schule aber ist eine Federzeichnung in Biester von Raphael anzuführen: „Grablegung Christi", aus R. Mengs' Nachlass herstammend (siehe Passavant).

Niederländer.

Die Niederländer Schule, welche in Bezug auf die *Peintre graveures* des 17. Jahrhunderts Manches zu wünschen übrig lässt, enthält dagegen an älteren Meistern Vieles und Gutes.

Von Lucas van Leydon 104 Blatt, darunter der „Tanz der Magdalena", die „Anbetung der Könige", so wie einige Holzschnitte. — Von Hieronymus Bossche: das „jüngste Gericht", die „Allegorie mit dem Elephanten", die „Versuchung des h. Antonius". — Von Cornel Bos: die „Bergpredigt", der „reiche Mann in der Hölle", „Vulkan in der Schmiede", die „Giganten" und der „Triumph des Bacchus", nach Julio Romano, grosser Fries in Qu.-Fol. 2 Thle. 1543. — Von und nach Martin de Vos, den Breughel, Stradanus, Heemskerk sind eine solche Menge Stiche vorhanden (namentlich Heemskerk), dass sie der einstigen Bearbeitung eines Catalogs zum Nutzen dienen können. Im Verhältniss gleich zahlreich sind die Passe, Galle, Brill, Blockland, Bloemart, Nicol de Bruyn, Vinckenbooms und Londerseel, Gerhard de Jode, Collaert, Gheyn, Furnius, Bol, Wierix, van der Borcht, Teniers dem Aelt. und Frz. Floris, von Letzterem ein grosser Holzschnitt in clair-obscur, eine „Löwen- und Stierjagd". — Von H. Goltzius 200 und einige Stiche in gutem Zustande und Druck, dabei „der Hund mit dem Knaben", die Meisterwerke des Künstlers und mehrere Holzschnitte in clair-obscur. — Eine sehr grosse Anzahl der Stiche

von L. Vorstorman, P. Pontius, den Bolswert, P. Soutmann, Meyssens, nach van Dyck und Rubens. Die Stiche und Radirungen nach den Letzteren allein betragen über 100 Stück, dabei 8 Schnitte von Jegher, von einer Schönheit des Drucks, wie sie selten gesehen werden dürften. Leider ist von den eigenen Radirungen dieses Meisters gar nichts vorhanden. Von seinem Schüler van Dyck jedoch die Portraits in *Icones virorum etc.* — Von den de Brys, Vater und Sohn, „die runden Schalen", „das Alphabet". — Von Lambert Lombardus 9 Blatt von 1544—1553. Cornel Matsys mehrere Folgen. Viele Stiche von und nach Seghers, Stevens, den Sadeler, Savery (die böhmischen Landschaften), Andr. und Seb. Vranck, Jodoc a Winghe, Nieulandt, Carl v. Mander, Pet. Feddes „die zwölf Apostel", die Vissoher, sehr zahlreich. Einiges von Jan Müller, z. B. das Gastmahl des Belzazar". Radirungen von Roghman, Cornel Schutt, L. van Uden, den van der Velden (sehr zahlreich), Wienbroeck, Berghem (gegen 30 Blatt), J. Fyt, R. van der Hoecke, Ptr. Boel (die Folge der Vögel), die Landschaften von J. Both, einige Brouwer, Breemberg, Casembrot (Marinen), sehr schöne C. du Jardin und P. van Laar, L. van der Keegen. — Rembrandt'sche Radirungen besitzt die Sammlung nur 25 Blatt, von P. Potter und Lievens nur Weniges, dagegen sind Waterloe, Zeeman, Swanefeldt, Quellinus wieder reich vertreten. — Schliesslich noch die Schlachten von A. van der Meulen, Stiche von Moyreau nach Wouwerman, Ploos van Amstel und andere Sammelwerke, so wie eine Menge fliegender Blätter, die mehr ein sittengeschichtliches als künstlerisches Interesse darbieten.

Franzosen.

Die französische Schule beginnt, nebst mehreren unbekannten Holzschnitten und Stichen, mit Etienne de Laulne (75 Blatt), F. Porrier, die Stiche Dorigny's nach S. Vouet, Gaultier, Tavernier, Thomas de Leu, Vignon, Boissard (Nymphäum), E. du Perac etc. Dann folgt Callots vollständiges Werk (in den meisten Blättern doppelt und dreifach) und die Meister des 17. Jahrhunderts, die Audran's, Bellange (die heil. drei Könige), N. Poussin, Stella, die grossen Stiche nach Claude Lorrain, C. le Brun, E. le Sueur, eine Menge Perelle's, Sylvestre, Testelin, le Potre, Chauveau, die Coypel's, le Febure, de Troy, Jouvenet, Thomassin, Rigaud, A. Bosse, Portraits von Nanteuil, le Bas, Edolinck und Andere. — Von späteren Meistern: Boissieu's sämmtliche Radirungen, Ozanne, St. Non, Beauwarlet, Watelet, Watteau, Boucher, Vleughels etc. — Die Marinen nach J. Vernet, Dupuis, Fragonard, Brillantstiche von Desplaces, L'Empereur, nach Greuze, und vieler anderer Meister bis zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Die Stiche der englischen Schule belaufen sich auf einige Hundert, meist in Folioblättern, von Woollett und in Schwarzkunst von Green u. s. w.

Ausserdem sind noch etliche zwanzig Bände mit Portraits der verschiedenen Schulen und Meister, so wie eine Partie Pläne, Karten, Belagerungen und Städte-Ansichten, theils in losen Blättern, theils gebunden vorhanden. Die Handzeichnungen, obgleich zahlreich, sind mit geringen Ausnahmen von untergeordnetem Werth. Doch sind von den Künstlern, die zu Anfang dieses Jahrhunderts in Rom lebten, sehr schätzbare Copien, in Aquarell, der Werke der berühmtesten italienischen Meister dabei.

Gotha. **J. H. Schneider.**

Gemälde der alt-deutschen Schulen in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Fortsetzung.)

In den Kirchen Spaniens trifft man öfters Bilder der Eyckischen Schule und zuweilen solche von Auszeichnung. Hierher gehören drei Tafeln in der königlichen Grabkapelle zu Granada, die ehedem Theile eines Altarblattes mit Flügel, später aber mit verschiedenen spanischen Bildern in einen grossen Retablo (Aufbau hinter dem Altar) vereint wurden. Es sind folgende Darstellungen: das grössere Mittelbild zeigt die Kreuzabnahme, das eine Nebenbild Christus am Kreuz, das andere die Auferstehung Christi. Bei dem hohen Standort und der Dunkelheit des Lokals war es mir trotz mehrmaligem Besuch nicht möglich, mehr zu erkennen, als dass es ausgezeichnete Bilder der Eyckischen Schule seien, die dem Memling nahe stehen. Von Gallegos, wie Murray vermuthet, halte ich sie aber nicht. — In derselben Kapelle gegenüber befindet sich ein hübsches Madonnenbildchen in die Predella eines Retablo eingelassen, der sonst nur Bilder der italienischen Richtung enthält. Maria sitzt mit dem Christkind auf einem Thron, links hält ein Engel ein Buch. Es scheint der Schule des Memling anzugehören. Sicher daher stammend ist ein kleines Altarbild mit Flügel in der Kapelle Condestabile der Kathedrale zu Burgos. Hier sitzt Maria mit dem Christkind in einer Landschaft, dabei ein Engel, der ihm eine Traube darreicht, und rechts zwei musizirende Engel. Der Flügel links zeigt oben die Verkündigung, unten die Geburt Christi; das Flügelbild rechts enthält die Darbringung im Tempel. Es ist ein fein behandeltes Werk, jedoch etwas flach im Modelliren. — Noch erwähne ich hier eine Folge von vielen kleinen Bildern aus dem Leben Christi in der Casa del Campo beim Escorial, welche öfters für Memling sind gehalten werden. Die allerdings sehr fein behandelten, niederländischen Bildchen sind zum Theil noch in der Manier des 15., andere jedoch in der des 16. Jahrhunderts behandelt, auf keinen Fall aber dürfen sie einem der grossen Meister zugeschrieben werden.

Von Roger van der Weyden, dem Alten, fand ich in Spanien kein Originalbild mehr vor, sondern nur Copien. Die einer Pietà, oder eines Leichnams Christi auf den Knieen der Maria liegend und von ihr geküsst, halbe Figuren, befindet sich in der Kathedrale zu Sevilla; und eine der öfters vorkommenden nach dem h. Lucas, welcher das Bildniss der Maria mit dem Kinde zeichnet, in der Pinakothek zu München, bewahrt das National-Museum zu Madrid. Das Bild hat sehr gelitten, stammt aus Toledo und gehört zu den confiscirten Gemälden des Infanten Don Sebastian. — Spanien ist dagegen reich an Werken von Roger van der Weyden, dem Jüngeren. Von einer seiner berühmtesten Compositionen, der Kreuzabnahme, sind selbst zwei Originale, und im National-Museum eine Copie vorhanden. Durch Carl van Mander wissen wir, dass eins dieser Originale, welches sich in der Liebfrauenkirche vor der Stadt bei Löwen befand und, nachdem Michael Coxcie eine Copie davon gemacht, durch Philipp II, also nicht vor seinem Regierungsantritt im Jahre 1555, nach Spanien gebracht worden ist. Derselbe Schriftsteller berichtet noch, dass das Schiff, auf dem es sich befunden, gestrandet sei, das Bild aber habe man wieder aufgefangen und, da es wohl verpackt gewesen, habe es nur wenig gelitten. A. Wouters in seiner *Notice sur Roger van der Weyden*, indem er sich auf van Mander bezieht, ändert diese Nachricht aber dahin, dass die Königin Maria von Ungarn (Schwester Karl V und Statthalterin der Niederlande seit 1529 bis 1555) weder Gold noch Bitten gespart habe, um es

für sich zu erwerben. Nachmals sei es nach Spanien gesendet worden. Woher Wouters dieso Nachricht genommeu, ist mir unbekannt. Auch dürften Zweifel entstehen, ob hier von einem und demselben Bilde die Redo ist, da wir jetzt zwei Originale desselben in Spanien antreffen. Jedenfalls ist eine Vermuthung des Dr. Waagen im Kunstblatt von 1847. S. 171. irrig, nach welcher eins dieser Bilder dem alten Roger angehören dürfte und dabei geltend macht, dass die Königin Maria sicher keinen so hohen Preis für das Bild eines lebenden Malers bezahlt haben würde. Nun kam sie aber erst im Jahre 1529, in welchem der jüngere Roger gestorben, nach den Niederlanden, und so fällt diese Beweisführung in sich zusammen; vielmehr wird es begreiflich, wie nach dem eben erfolgten Tode des hochgefeierten Künstlers grade damals eines seiner Hauptwerke in sehr hohem Preise gehalten werden musste. Das ursprüngliche, erste Bild der Kreuzabnahme befindet sich jetzt in der Sakristei der Laurentiuskirche des Escorial. Es steht der Malweise des älteren Roger noch ziemlich nahe, ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt, aber von einer Feinheit der Zeichnung, einer Harmonie der Färbung, die keinen Zweifel an seiner Originalität aufkommen lässt. Dass das Bild dem jüngeren und nicht dem älteren Meister angehört, ergiebt sich nicht nur aus der lebhaft bewegten Darstellungsweise, wie sie ersterem eigenthümlich war, sondern auch aus der Behandlung der Gewänder und aus der schöneren Zeichnung der Füsse, namentlich des Johannes, dessen der ältere Meister nicht fähig war. Das herrliche Werk musste bei seiner Entstehung grosses Aufsehn erregt haben, wodurch es begreiflich wird, dass er es zweimal zu wiederholen bekam, wie dieses dio sicher vom Meister selbst ausgeführten Bilder im königl. Museum zu Madrid und in dem zu Berlin, letzteres vom Jahre 1488, und wohl das jüngste, aufs überzeugendste darthun. Das Exemplar im königl. Museum zu Madrid ist etwas breiter behandelt, als das im Escorial, aber meisterlich und mit grosser Sorgfalt, wie ich dieses ganz in der Nähe zu beobachten im Stande war, indem Director Don José de Madrazo die Gefälligkeit hatte, für mich das Bild von seinem gewöhnlichen hohen Standorte herabnehmen zu lassen. Auf dem Gürtel des klagenden Weibes stehen die Namen Ihsvs Maria. Ihr Kleid von einer gelblichen, in's Graue gehenden Farbe, mit rothen Ermeln, ist mit Pelz besetzt. Ihr Mantel violet-grau. Die Lichter sind sehr hell und nur wenig lasirt. Joseph von Arimathia, mit rothen Beinkleidern, hält den Leichnam Christi unter den Armen, während Nicodemus, in Goldbrokat-Mantel, ihn bei den Füssen fasst. Links sinkt Maria in Ohnmacht und wird von Johannes und Magdalena unterstützt. Von ausgezeichneter Schönheit ist der Maria herabhängende Hand. Sie ist blau gekleidet, Johannes hat einen rothen Mantel an, Magdalena ein grünes, der auf der Leiter stehende Mann ein weisses Kleid. Diese an sich geringfügigen Angaben dürften zum Vergleich mit dem Berliner Exemplar von Interesse sein, daher sie hier einen Platz gefunden.

Noch bewahrt das Escorial an dunkler Stelle im Saal der Chorbücher einen Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes zu den Seiten, in Lebensgrösse. Es ist ein tüchtiges Werk unsers Meisters, das aber durch Abblättern seinem Untergange entgegengeht, wenn nicht baldige Abhülfe ihm vorbeugt.

Eino schöne Pietà, Maria den Leichnam Christi umarmend, halbe Figuren unter Lebensgrösse, befindet sich in der Sakristei des Chors der Kathedrale zu Sevilla. Das Bild ist von ergreifender Stimmung, auf's sorgfältigste ausgeführt und unzweifelhaft von dem jüngeren Roger van der Weyden, obgleich es dort dem Morales zugeschrieben wird.

Als Albrecht Dürer bezeichnet, durch dessen Monogramm und der Jahreszahl 1513, ist ein köstliches Bildchen unsers Meisters Roger im königl. Museum zu Madrid, und im Catalog unter No. 466 aufgeführt. Es stellt eine Kreuzigung Christi dar. Der Ausdruck des Schmerzes bei den Frauen ist von ergreifender Wahrheit. Die Magdalena ist der im grossen Gemälde der Kreuzabnahme sehr ähnlich.

Ein anderes kleines Bild der Kreuzigung von unserm Roger und noch feiner und geistreicher als obiges behandelt, besitzt Herr Pelegnér, Professor der Kupferstecherkunst in Madrid, der es aber für ein Werk des Johann van Eyck hält. Den Gekreuzigten umschweben sechs kleine Engel in schillernden Gewändern. Maria umfasst, dem Schmerz erliegend, den Stamm des Kreuzes. Links befinden sich zwei der Frauen und rechts sitzt eine dritte hinter dem stehenden, fast vom Rücken gesehenen Johannes, dessen lebhafter Ausdruck des Schmerzes höchst originell und ergreifend ist. Die Köpfe der Weiber sind sehr schön. Das Nackte des Christus ist etwas mager, aber wie auch Hände und Füsse von guter Zeichnung. Die Landschaft, harmonisch in der Färbung, zieht in einen etwas grauen Ton. Dieses Kleinod der Malerei dürfte der Jugendzeit des Meisters angehören.

Eine besondere Liebhaberei an den Werken des Hieronymus Bosch aus Herzogenbusch hatte König Philipp II; er scheint selbst solchen Gefallen an dessen phantastischen Darstellungen und Teufelsspuk gefunden zu haben, dass er die Niederlande von dessen Bildern fast ganz entblösste und sich rühmen konnte, wenigstens 17 derselben zu besitzen. Ein grosser Theil davon ging beim Palastbrande zu Grunde; von den noch erhaltenen ist das ausgezeichnetste, im Museum No. 444, eine Anbetung der Könige, mit Figuren von etwa einem Drittel Lebensgrösse. Das Mittelbild enthält den Hauptgegenstand von einer im Allgemeinen würdigen Haltung; betrachtet man aber das Einzelne, z. B. die Kragenbesetzung am Mantel des einen Königs, so gewahrt man darin neben Figuren von Heiligen auch allerlei Teufelsspuk, und am Rand des schönen weissen Gewandes des Mohrenkönigs eine Reihe phantastischer Vögel. Im Flügel links kniet der Donatar bei dem Apostel Petrus, wo geschrieben steht *„een vor al“*. Im Flügel gegenüber kniet die Stifterin bei einer lesenden Heiligen. Die allgemeine Auffassung des Gegenstandes hat etwas Genreartiges, was dadurch noch sehr gesteigert wird, dass das Landschaftliche gegen die Figuren beinahe vorwiegt. Die Färbung ist klar, die Ausführung sorgfältig, aber meisterlich.

In einer der drei Darstellungen der Versuchung des h. Antonius, in denen unser Meister ganz auf seinem Felde sich befindet, sehen wir den heiligen Eremiten von Teufeln über eine Brücke gezerrt; in einer anderen führen sie ihm ein nacktes Weib zu. Es ist Joronimus Bosch bezeichnet. — Ein anderes seiner phantastischen Bilder stellt den Sturz der Engel dar, wobei auch die Erschaffung und der Sündenfall des Adam und der Eva und das Paradies. — Noch abenteuerlicher erscheint seine Allegorie auf den Triumph des Todes. Dieser reitet, Alles niederwerfend und Schrecken verbreitend, durch die Menge der Menschen allen Standes, Geschlechtes und Alters, während ein Heuwagen, worauf die Eitelkeit, der Ruhm und ein die Posaune blasender Teufel sitzen, von sieben halb in Thiere verwandelten Menschen gezogen wird. — An Phantasterei aber Alles überbietend ist seine Allegorie auf die Eitelkeit der Welt und so voll der wunderlichsten Einfälle und von Teufelsspuck, dass die Erinnerung daran wie ein böser Traum nachzuwirken vermag.

Auch die Provinzial-Galerie zu Valencia bewahrt ein merkwürdiges, mit seinem Namen bezeichnetes Werk von Hieronymus Bosch, welches sich ehedem in der königlichen Kapelle der dortigen Kirche der Trinitarios Descalzos befunden. Es besteht aus drei Gemälden von ovaler Form, von denen das

grössere, mittlere, in die Breite geht. Sie zeigen in halben, beinahe lebensgrossen Figuren die Gefangennehmung Christi, dessen Dornenkrönung und Geisselung. Die Malerei ist sehr tüchtig, aber es versteht sich bei unserem Meister von selbst, dass der Schergen charakteristische Köpfe bis zur Carricatur gesteigert und die grau in grau gemalten Eckfelder aufs abenteuerlichste mit einem Kampf von Ungeheuern mit Engeln ausgefüllt sind.

Von den zwei im königl. Museum zu Madrid dem Lucas von Leyden zugeschriebenen Madonnenbildern, ist das eine, No. 425, ein feines, liebliches Bild, in jenes Meisters Art behandelt. Der Faltenwurf ist grossartig, die Ornamente und Strahlen sind mit Gold gemalt. — Das andere, unter No. 429, ist gleichfalls ein hübsches niederländisches Bild, welches aber noch dem 15. Jahrhundert angehören dürfte.

Ein Gemälde von Auszeichnung in demselben Museum, No. 427 bezeichnet, wird irrig dem Martin Schön zugeschrieben, während es sicher von einem Niederländer des 16. Jahrhunderts gemalt ist, und ich glaube selbst bestimmt die Hand des Bernard van Orley darin zu erkennen. Die in der Mitte erhöhte Tafel zerfällt in drei Abtheilungen mit halben, fast lebensgrossen Figuren; neben dem segnenden Heiland befindet sich links die h. Jungfrau, rechts Johannes der Täufer, welche alle sehr an dieselben Personen in dem Genter Altarblatt von Hubert van Eyck, in Bezug auf ihre Darstellungsweise, erinnern; in der Behandlung und Zeichnung aber sind sie weit durchgebildeter in der Art des 19. Jahrhunderts; und in dem singenden Engel, welcher sich in einem Kreise über dem Christus befindet, und worin der Meister als Erfinder auftritt, verräth er sich mir unverkennbar als Bernard van Orley aus seiner bessern, frühern Periode.

Unter den sechs Bildern, welche im Museum dem Joachim Patenier zugeschrieben werden, verdient das grössere, No. 413, besondere Erwähnung. Es stellt in reicher Landschaft die Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Aegypten dar. Maria giebt hier dem Christkinde die Brust, während Joseph mit einem Milchnapf herbeikömmt. In dem Felde sind Bauern mit dem Schneiden des Korns beschäftigt. — Das Bild der Ueberfahrt der Seelen durch Charon, No. 1031, und die Versuchung des h. Antonius, No. 504, erinnern in Darstellungs- und Behandlungsweise sehr an Hieronymus Bosch. — Gleich letzterm hat auch das feine Bildchen No. 494 einen tiefen Ton; es zeigt in einer vom Meer begrenzten Landschaft den h. Hieronymus in seiner Höhle. Eine Maria mit dem Christkinde in reicher Landschaft, No. 448, ist in der Art des Henry de Bles behandelt und dürfte ihm auch angehören.

Von Johann von Mabuse finden wir hier nur ein Bild der h. Jungfrau mit dem Christkind in den Armen. Es ist in seiner italienischen Weise behandelt und mit No. 457 bezeichnet.

Auch von Michael Coxcie ist im Museum nur das grosse Gemälde des Todes der Maria vorhanden, welches Philipp II aus der S. Gudulakirche zu Brüssel um eine beträchtliche Summe gekauft hat. So farbig auch das Colorit gehalten ist, so lässt dieses berühmte Werk doch sehr kalt.

Die dem Quintyn Massys zugeschriebenen Bilder, die halben Figuren des Heilandes und der Maria, No. 424 und 426, sind zu gering für diesen Meister und dürften dem Johann Massys angehören. Der Barbier, welcher einen Soldaten operirt, No. 1042, hängt zu hoch und dunkel, als dass ich mir ein bestimmtes Urtheil über dieses Bild hätte bilden können, doch zweifle ich daran, dass es von Quintyn ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Der Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst der scandinavischen Normannen. Von A. v. Minutoli. Nebst 12 lithogr. Tafeln. Berlin, Dietrich Reimer. 1853.

Es gibt Früchte, die unter einer Anzahl minder anmuthender Hülsen und Schalen einen erfreulich gesunden Kern bergen. Wir lassen uns die Mühe nicht verdriessen, die Umhüllungen zu beseitigen, die wir als nutzlos fortwerfen, um den reinen Genuss des inneren Gehaltes uns zu eigen zu machen. So geht es uns auch mit dem hier zu besprechenden Werke, das wir erst aus einer Ueberzahl kühner Hypothesen herausschälen müssen, um zu dem positiv Verdienstlichen, zu dem realen Kern desselben zu gelangen. Nur die freimüthige Anerkennung, die wir dem Verfasser dafür schulden, dass er unsre kunstgeschichtlichen Kenntnisse durch Nachrichten über die bis jetzt ziemlich unbekannte Architektur Norwegens bereichert, ist uns Veranlassung, auch auf die seltsamen Einfälle und Schlussfolgerungen uns einzulassen, die — man verzeihe uns den Ausdruck — völlig geeignet sein würden, die Baugeschichte in ein fantastisches Baumärchen zu verwandeln.

Der Gedankengang des Verf. ist einfach der, dass er nach einer kulturgeschichtlichen Einleitung die Denkmäler der scandinavischen Architektur in Schweden, Norwegen, Island und Amerika, sodann im Besondern — als höchste Blüthe derselben — den Dom von Drotheim beschreibt; dass er in diesem Gebäude einen eigenthümlichen Styl findet, den er als specifisch norwegisch erkennen zu müssen glaubt; dass er durch Zugrundelegung der ältesten Baudatirungen es dahin bringt, den Dom zu Drontheim als frühesten gothischen Bau der Christenheit aufzustellen, ja mit der Behauptung hervorzutreten, dass der gothische Styl vom Morgenlande über Norwegen erst den Weg nach England, Frankreich und Deutschland gefunden habe; endlich, dass selbst der Ursprung des normännischen Rundbogenstyles nicht wie bisher in der Normandie, sondern im scandinavischen Norden gesucht werden müsse. — Betrachten wir, unbeirrt von diesen Hypothesen, zuerst ruhig das Thatsächliche.

Zunächst wird über die „Denkmäler der scandinavischen Architektur vom XI. bis zum XIV. Jahrhundert" berichtet. Im Allgemeinen ist Norwegen, der spärlichen, weit zerstreuten Bevölkerung entsprechend, arm an Kirchen. Auf einer Reise von 200 deutschen Meilen sah der Verf. vierzehn Holzkirchen; in den südlichen Theilen herrscht der Steinbau vor, ohne jedoch zahlreicher vertreten zu sein. Die Anlage der Holzkirchen befolgt gewöhnlich die Kreuzform, meistens die des griechischen Kreuzes, aus dessen Mitte sich ein hoher Thurm mit schlanker, achteckiger Spitze zu erheben pflegt; aber auch achteckige Holzkirchen kommen vor. Einige sind aus Schichten von Balken, andere (die „Reiswerkkirchen") aus aufrechtstehenden Bohlen errichtet, manche ganz mit grossen Schieferplatten verkleidet. Die meisten dieser Kirchen sind von offenen Hallen umgeben, von denen in aufsteigender Richtung durch die Seitenschiffe, das hohe Mittelschiff und den noch höheren Thurm auf dem Kreuze das Ganze sich in malerischer Weise aufgipfelt. Das Innere ist von einfachem Charakter, durchweg von Holz ausgeführt: von Brettern ist das Tonnengewölbe, welches das hohe Mittelschiff bedeckt; von Holz sind die Tragsäulen sammt ihren würfelförmigen Kapitälen; von Holz sogar die zierlich geschnitzten Orgelpfeifen. Interessante Kirchen dieser Art (bereits von Dahl herausgegeben) sind zu Borgund, Hitterdal, Wang, Urnet. Dahl sucht das Alter dieser Holzbauten in's XI. Jahrhundert mindestens hinaufzurücken. Indess ist für keine

der in Rede stehenden Kirchen die Datirung aus dem XI. Jahrhundert erwiesen worden, und muss eine solche überhaupt in hohem Grade unwahrscheinlich genannt werden. Die einzige Kirche zu Tollemarken ist sicher datirt, da sie gemäss einer am Portal befindlichen Runenschrift von Bischof Rainer (reg. 1180—1190) erbaut sein soll. Dieselbe fällt demnach sogar in den Ausgang des XII. Jahrhunderts, und aller Wahrscheinlichkeit nach, da sämmtliche Kirchen dieser Art hinsichtlich ihrer stylistischen Durchbildung einander sehr ähnlich zu sein scheinen, differirt das Alter der übrigen höchstens um ein Jahrhundert. Von der Apostelkirche in der Burg zu Bergen, die 1110 erbaut worden sein soll, lässt sich nicht urtheilen, da dieselbe nicht mehr vorhanden ist.

Was nun die Schilderung der ornamentalen Ausstattung an Kapitälen und Portalen dieser Kirchen betrifft, so hätten wir dieselbe etwas deutlicher, sachgemässer gewünscht, anstatt dass der Verf. mit Anklängen an byzantinische, antike, ja sogar ägyptische und asiatisch-orientalische (!) Vorbilder Alles zu erklären sucht, und die alten Norweger, die gewiss in ganz naiver Weise den in allen christlichen Ländern damals üblichen Steinbau nachgeahmt haben, zu Compilatoren der Kunstformen aller Länder und Zeiten umstempelt. Das Wunderliche und Unbeholfene, welches viele dieser Arbeiten charakterisirt, wird sich unsres Bedünkens theils überhaupt aus der fantastischen Sinnesrichtung des hohen Nordens, theils gerade aus der Nachahmung von Formen, die in Stein ausgeführt einen ganz anderen Zug und Schwung der Linien gewinnen, vollständig erklären lassen. Das Material des Holzes ist vermöge seiner faserigen, vom Porösen der baulich verwendbaren Steinarten diametral verschiedenen Struktur so eigenwillig, dass es zu allen Zeiten und in allen Klimaten die schnitzende Hand zu verwandter Formbildung zwingt. Geht man aber darauf aus, in diesem Material unkünstlerisch genug die aus dem Steinbau hervorgegangenen Schöpfungen zu copiren, so muss das nothwendig zu Wunderlichkeiten aller Art führen. Dass die byzantinische Baukunst den zu jener Zeit in lebhaftem Verkehr mit Constantinopel stehenden Norwegern vorzugsweise als Vorbild für diese Kirchen gedient habe, ist ohne Widerrede zuzugeben. Aber es muss überhaupt wohl im Auge gehalten werden, dass die Holzarchitektur des scandinavischen Nordens eine spätere Tochter des schon in Blüthe stehenden Steinbaues war — denn wer würde sonst darauf fallen, eine Holzbedeckung nach Art von Tonnengewölben zusammenzufügen? — dass aber nicht umgekehrt wieder, wie später zu erörtern ist, mächtige Steinbauten Deutschlands und andrer Länder von diesen norwegischen Holzkirchen herzuleiten sind. Fassen wir das in dem Abschnitt über die Holzarchitektur Gegebene zusammen, so sind allerdings neue Notizen den alten hinzugefügt worden, allein zur näheren Verständigung über die stylistische Bedeutung der Dinge können alle jene Vergleichungen, die bis in den Orient und sein grauestes Alterthum hinaufgreifen, kein neues Moment hinzubringen, und man wird hierüber nach wie vor den Leser auf Kugler's Kunstgeschichte (2. Aufl. S. 498 flg.) verweisen müssen, wo nach dem Dahl'schen Buche der Charakter jener Monumente mit kurzen, prägnanten Worten präcisirt ist.

Die Mittheilungen über die Werke der Steinarchitektur umfassen die Monumente in Schweden, Norwegen, Island und Amerika. In Schweden zeigt der sogenannte Odinstempel bei Upsala, von dem ein Grundriss und eine äussere Ansicht auf Taf. I. und X. gegeben wird, eine Central-Anlage mit Vorlage eines Chorraums und einer Nische, bei rundbogiger Wölbung der Oeffnungen. Den Dom zu Upsala, von welchem ein Grundriss auf Taf. I., will der Verf. der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zusprechen; die Gestaltung des Grundrisses ist aber eine so entwickelt gothische, dass wir die bekannte Notiz, welche die Kirche im Jahre 1287 durch den französischen Baumeister Etienne de Bonneuil erbaut werden lässt, dahin deuten müssen, dass der Bau um diese Zeit zwar begonnen, seine Vollendung aber jedenfalls erst im XIV. Jahrhundert, vielleicht erst in der Spätzeit desselben erfolgt sei. Der Dom zu Lund, der von einem italienischen Architekten Donatus erbaut worden sein soll, zeigt eine so entschiedene Uebereinstimmung mit der Anlage gewölbter Basiliken Niedersachsens, dass wir muthmassen möchten, jene Nachricht sei auf einen früheren Bau zu beziehen. Der Wechsel von Säule und Pfeiler im Schiff; die Art, wie von Pfeiler zu Pfeiler ein Rundbogen je zwei Arkadenbögen umfasst; die beiden viereckigen Westthürme, die den Schluss der Seitenschiffe bilden; das Kreuzschiff und die ganze Choranlage, kurz Alles scheint für eine Einwirkung von Deutschland zu sprechen.

In Norwegen scheint die Zahl der Steinkirchen ebenfalls nicht sehr erheblich, allein an künstlerischer Durchführung ist manches Denkmal bemerkenswerth. Die meisten Kirchen folgen dem Basilikenschema, haben eine Apsis oder auch geraden Chorschluss, zuweilen auch mitten auf dem Schiff einen kräftigen Thurm. Der Dom zu Stawanger, eine der bedeutenderen Kirchen des Landes, ist noch im Rundbogenstyl erbaut mit flach gedecktem Mittelschiff und gewölbten Seitenschiffen. Nur der östliche Theil, von welchem eine Holzschnitt-Vignette Anschauung gibt, ist offenbar später, in einem frühgothischen Styl mit geradem Schluss, und breitem Fenster nach Art der englischen Bauwerke und von zwei viereckigen Thürmen flankirt. In Bergen ist von einer grossen Anzahl kirchlicher Gebäude (man gibt 30 Kirchen an) das Meiste untergegangen. Interessant dagegen sollen die Königsburgen zu Bergen und Drontheim sein, und es würde dankenswerth gewesen sein, wenn davon Zeichnungen beigebracht worden wären. Die Façade des Schlosses zu Bergen soll an die Paläste zu Palermo und entfernter an den Kaiserpalast zu Goslar erinnern. Das untere Stockwerk ist fensterlos wie dort, das mittlere enthält sechs breite Rundbogenfenster, das obere zeigt sieben durch eine Säule getheilte Spitzbogenfenster. Eine Zinnenbekrönung soll ehemals den Abschluss gebildet haben. Im geräumigen Königssaal werden die Wände durch Arkaden von Kleeblattbögen auf Säulen belebt. Auch diesen Bau sucht der Verf. möglichst hinaufzudatiren, denn er hält dafür, dass das vorhandene Gebäude jenes nach einer Zerstörung unter König Ingo (reg. 1204—1217) aufgeführte sei. Aus einer Note derselben Seite (Note 6, Seite 12), welche die betreffende Stelle des Geschichtsschreibers v. Holberg auszieht, geht aber deutlich hervor, dass jener Wiederbau nur einen hölzernen Saal begriffen habe, und dass erst unter Hakon Hakonson (reg. 1217—1263) der grosse steinerne Saal erbaut und der ganze Königshof mit einer Mauer umzogen wurde. Diese Unternehmungen scheinen um oder nach 1248 zu fallen, in welchem Jahre die von demselben König neu erbaute Apostelkirche durch den Kardinal Wilhelm eingeweiht wurde. In jener Zeit aber machen dreissig Jahre einen nicht gering anzuschlagenden Unterschied aus.

Da über die Denkmäler in Island und Amerika wesentlich Neues nicht beigebracht wird, so wenden wir uns nun zum Haupttheile der Schrift, zum Dom von Drontheim, dessen Darstellung auch die Mehrzahl der lithografirten Tafeln gewidmet ist. Wir werden vorab von der Baugeschichte desselben nur so viel geben, als zur Erklärung seiner Grundanlage erforderlich scheint, und zunächst nur eine kurze Schilderung des Gebäudes versuchen. Hierbei können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, wie wünschenswerth es gewesen wäre, wenn der Text des Buches uns darin wesentlicher unterstützt hätte; aber trotz der minutiösen Detailbeschreibung, an der nur die Gewissen-

haftigkeit anzuerkennen, gelingt es dem Verf. nicht, ein anschauliches Bild von seinem Gegenstande im Leser zu erwecken.

Der Dom zu Drontheim liegt, wie das in Farbendruck vortrefflich ausgeführte Panorama der Stadt und ihrer Umgebungen zeigt, auf einem wasserumschlossenen Hügel am äussersten Punkt der gegenwärtigen Stadt. Wie der erste Blick auf den Grundriss (der auf Taf. I. leider nicht nach einer besondern Aufnahme, sondern nach der ungenügenden und theilweise unrichtigen von Schöning enthalten ist) beweist, machen mehrere ursprünglich gesonderte Bau-Anlagen den Bestand des vorhandenen Werkes. Seinem Hauptkerne nach bildet es ein Langhaus von beträchtlicher Längenausdehnung bei geringer Breite, das von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet und von einem stark ausladenden Kreuzschiff ohne Abseiten durchschnitten wird. Das Langhaus reicht bis an die westliche Schlussmauer, da die beiden viereckigen Westthürme zu beiden Seiten der Nebenschiffe angeordnet sind, so dass hierdurch eine Art von zweitem Kreuzschiff entsteht. Auf der Durchschneidung des östlichen Kreuzschiffes und des Langhauses erhebt sich ein Thurmbau, wie aus den vier gewaltigen, vielfach gegliederten Eckpfeilern dieses Theiles ersichtlich ist. Jedem Arme des Kreuzes ist östlich eine viereckige Kapelle vorgelegt. Der Chor, ohnehin schon von erheblicher Länge, erhält noch eine Verlängerung durch einen achteckigen Polygonbau, der sich dadurch, dass er nicht in der Axe des Gebäudes liegt, als ursprünglich selbständige Anlage kundgibt. Auf sieben Seiten begleitet ihn ein niedriger Umgang, an den sich nach Osten, Norden und Süden je eine viereckige Kapelle schliesst. Aus der nördlichen gelangt man durch einen Verbindungsgang in eine nahe zur Seite gelegene grössere Kapelle, die Clemenskirche, die als dritter Bautheil der Gesammtanlage des Domes einverleibt zu sein scheint. In der That berichtet die Geschichte, dass auf der Stelle des Domes anfänglich drei Kirchen bestanden haben: die Clemenskirche, von der eben die Rede war, und deren erste Gründung dem heiligen König Olaf (1016 bis 1030) zugeschrieben wird; die Trinitatiskirche, welche durch seinen Sohn und Nachfolger Magnus zwischen 1036—1047 auf dem Platze, wo zuerst Olafs Gebeine beerdigt gewesen waren, als Holzkirche, sodann 1077 durch Olaf Kyrre in Steinen errichtet worden; endlich die durch Harald Harderade zwischen 1047—1060 in der Nähe derselben gegründete Marienkirche. Wir wissen ferner, dass Erzbischof Eystein zuerst den Plan, die drei Kirchen zu einer zu verbinden, in Ausführung brachte. Dies geschah nach Einigen 1161, nach Andern 1180 oder 1183.

Fügen wir hinzu, dass fünf Pfeilerpaare den Chor, sieben das Schiff von den niedrigeren Abseiten trennen; dass zwischen je zwei dieser kräftigen gebündelten Pfeiler eine schlanke Säule geordnet ist, welche die Arkadenbögen trägt; dass ferner eine steinerne Brüstung sämmtliche Stützen mit einander verbindet, um den Mittelraum strenger von den seitlichen zu sondern; dass endlich diese Abschliessung, so wie die äusserst geringe Breite der letzteren Theile, die im Schiffe kaum den dritten, im Chor fast nur den vierten Theil der Breite des Mittelschiffs ausmacht, diese untergeordneten Räume auf die Bedeutung blosser Umgangshallen beschränkt: so haben wir die Grundanlage sammt den historischen Bedingungen ihrer Entfaltung kennen gelernt. Allerdings ist, wie der Verf. bemerkt, der ursprüngliche Zustand mancher Theile bei dem gegenwärtigen Ruin des bedeutenden Bauwerkes schwierig zu erkennen, unmöglich mit Gewissheit festzustellen. Erhalten sind nämlich nur noch die östlichen Theile sammt der Clemenskirche und einschliesslich des Kreuzschiffes, obwohl auch hier Restaurationen und störende Holz-Einbauten vielfach die Züge des interessanten Denkmales entstellt haben. Das westliche Langhaus hat wahrscheinlich durch den Fall des hohen Thurmes, der ohne Zweifel auf der Kreuzung sich erhob, den ersten bedeutenden Stoss erlitten. Gegenwärtig ist es so sehr zerstört, dass nur die Umfassungsmauern der Seitenschiffe und das untere Stockwerk sammt den unteren Theilen der Westfaçade erhalten sind, ja dass dieser ganze Theil der Kirche, durch Mauern von den östlichen Partieen getrennt, als Begräbnissplatz dient. Eine ideale Restauration, die der Verf. mit Glück versucht und theilweise mit feinem Sinn durchgeführt hat, ergibt für die Betrachtung Folgendes.

Das östliche Polygon wird durch acht Säulenbündel begränzt, die durch reich profilirte Spitzbögen verbunden sind. Zwischen je zwei derselben tritt ein aus wenigeren Gliedern zusammengesetztes Säulenbündel, welches mit den Nachbarsäulen ebenfalls durch Spitzbögen zusammenhängt, so dass also zwei dieser niedrigeren Bögen von einem jener grösseren umfasst sind. In das dadurch entstandene Mittelfeld ist ein Vier- oder Vielpass construirt. Durch diese Bogenverbindungen ist zugleich die Höhe des Umganges gegeben, dessen Ueberwölbung eine ziemlich complicirte ist. Die Decke ist nämlich in viereckige und dreieckige Felder zerlegt; die ersteren haben einfache Kreuzgewölbe, die anderen sind in je vier Kappen getheilt, deren Rippen auf Wandsäulen und auf Diensten, die sich von diesen leuchterartig abzweigen, — eine ganz originelle, wie es scheint, einzig dastehende Form — ruhen. Drei Seiten des Umganges öffnen sich nach eben so vielen kleinen viereckigen, mit Kreuzgewölben versehenen Kapellen; an den übrigen Seiten wird die Wand durch zwei im gespitzten Kleeblattbogen geschlossene Fenster durchbrochen, über deren Scheiteln ein Rundfenster die Gruppe vollendet. Die dekorative Ausstattung aller dieser Räume ist von hoher Brillanz; namentlich sind die unteren Theile der Wände durch Säulenstellungen und Wandarkaden vielfach belebt: in den Kapellen sind es runde Kleeblattbogen, deren leere Bogenfelder durch schuppenartig gereihte Blätter geschmückt werden; im Umgange steigen lanzetförmige Spitzbögen von den Säulen auf, werden aber, um die Fläche doppelt reich auszustatten, durch andere Spitzbögen gekreuzt, die auf prächtigen Konsolen ruhen; im Mittelraum endlich ist die durch Stabwerk und eine Galerie gezierte Brüstungsmauer von stattlicher Wirkung.

Im Mittelraum wieder angelangt, verfolgen wir die Construktion der oberen Theile. Aus den acht Hauptsäulen schwingen sich schlanke Dienste an der Oberwand hinauf, erleiden bald eine Durchbrechung durch den kräftigen, blumengeschmückten Fries, der das untere Geschoss begrenzt, verfolgen nach einer Verkröpfung die begonnene Richtung und enden in einem kräftig gebildeten Kapitäle, von wo acht Rippen aufsteigen und sich im Schlusssteine zusammenneigen. Dies oberste Stockwerk, durch ein Gesimse begränzt, umschliesst die Fenster, deren jede Schildwand drei schmale spitzbogige, von Säulchen umrahmte enthält, von denen das mittlere die seitlichen an Höhe beträchtlich überragt. Das zwischen den Fenstern und dem unteren Stockwerk liegende zweite Geschoss ist durch ein prächtiges Triforium geziert, welches die untere Arkadenstellung durch seine zierlichen Bündelsäulen wiederholt, aber durch abermaliges Einschieben von Säulchen sie nochmals zerlegt. Die leeren Bogenfelder werden durch Rosetten brillant ausgefüllt. Fasst man den Eindruck des Ganzen in's Auge, der durch einen Durchschnitt auf Taf. II. uns näher gebracht wird, so ergibt sich ein Bauwerk von eigenthümlich reicher Anlage, Gliederung und Durchführung, und vereinigt man damit den Charakter der Ornamentik, die in kostbaren Steinarten mit vorzüglicher Sorgfalt ausgeführt sein soll, so wird dieser Eindruck noch potenzirt.

Doch es ist nicht möglich, den Blick auf das Polygon allein

zu beschränken, da die malerische Verbindung, durch welche dasselbe mit dem anstossenden Chor zusammenhängt, das Auge sogleich mit in diesen Bautheil hinüberzieht. Für die Einrichtung des Chors genügt zu bemerken, dass dieselbe in allen wesentlichen Theilen der des Polygons entspricht; dieselbe Arkaden-Anlage, mit ähnlicher Brustwehr, dieselben Triforien, dieselbe Fenstergruppirung, dieselben Wandsäulen, aus deren reichen Kapitälen die Rippen der spitzbogigen Kreuzgewölbe aufsteigen. Aber die Art, wie der gerade Chorschluss mit dem Polygon vermittelt ist, verdient besondrer Erwähnung. Unten wird die Mauer durch eine freie Bogenstellung ersetzt, die auf kräftigen Bündelsäulen ruhend den Blick ungehemmt in die Räume des Polygons schweifen lässt. Die beiden seitlichen Bögen sind enger, niedriger; in den mittleren, höher und weiter gezogenen, spannen sich drei lanzetförmige Spitzbögen hinein, die auf zwei schlanken Zwischensäulen ruhen. Ein Gesims, der verschiedenen Bogenhöhe gemäss sich abstufend, schliesst über den drei Hauptbögen das untere Stockwerk, über dem mittleren durch einen Zinnenkranz bekrönt. Die Oberwand ist in der Mitte wieder durch einen Bogen geöffnet, in dessen Umspannung sich hoch oben ein Kruzifix erhebt, sammt den Statuen der Maria und des Johannes; zu beiden Seiten schmückt eine zwiefache Reihe von Wandarkaden, deren Spitzbögen ausgeschweift sind, die Mauerfläche. Der äusserst pikante, malerische Reiz dieser Anlage wird auf Taf. VI. durch eine wirkungsvolle perspektivische Darstellung trefflich veranschaulicht.

Es wird dienlich sein, auch das Aeussere dieser Theile gemeinschaftlich zu betrachten. Im Allgemeinen sei bemerkt, dass sie, so weit ihr ursprünglicher Zustand nicht verletzt ist, in glänzender Durchführung dem Innern entsprechen. Auf den Ecken des Polygon-Umganges treten kräftige Strebepfeiler hervor, die aus reich gegliedertem Sockel aufsteigend, vom zierlichen Fenstersims mit umzogen, in einiger Höhe über den sich kreuzenden Spitzbögen des Dachfrieses mit schlichtem Giebeldach, auf dessen First ein Drache sich windet, schliessen, um einem sich über das schwach ansteigende Dach hinwegschwingenden einfachen Strebebogen als Widerlager zu dienen. Dicht neben den Strebepfeilern rahmen Ecksäulchen die unteren Mauerflächen ein, deren oberer Theil, vom Gesimse aufwärts, durch zwei schmale Fenster belebt wird. Diese sind von Säulchen umfasst, spitzbogig umschlossen, an der inneren Oeffnung aber kleeblattartig; zu ihnen gesellt sich ein nahe auf die Bogenscheitel gestelltes Rundfenster, das merkwürdiger Weise nicht mit jenen durch eine Bogen-Einfassung verbunden wird. Der obere Mittelbau schliesst mit acht Giebeldreiecken, deren jedes die drei schmalen spitzbogigen Fenster enthält. Die Säulchen, welche diesen als Umfassung dienen, reichen eigenthümlicher Weise über dieselben hinauf und rücken mit ihren Bögen bis dicht an das Dachgesimse. Die jetzige Bedeckung des Mittelbaues bildet eine hässliche gebauchte Holzkuppel. — An den Kapellen enden die Strebepfeiler mit schlanken Pyramiden, die sich fast bis zur Höhe des steilen Daches derselben erheben. Die Fenster sind hier ebenfalls paarweise gruppirt, doch ohne Beifügung eines Rundbogenfensters. In der ornamentalen Ausstattung dieser Theile herrscht grosse Brillanz, obwohl die Detailformen gleich denen des Innern den Charakter seltsamer Willkür und Phantastik tragen. Am wunderlichsten in dieser Beziehung ist das auf Taf. IV. abgebildete südöstliche Portal, dessen Säulen nicht allein Blätter von outrirtester Ausladung zeigen, sondern auch auf einem vasenartigen, in der mittelalterlichen Kunst unerhörten Untersatz stehen, der so sehr allen constructiven Gesetzen Hohn spricht, dass wir ihn nur als Produkt eines gothischen Rococo's bezeichnen können.

Der Chor gleicht in manchen wesentlichen Punkten den eben beschriebenen Theilen, nur hat er statt der Strebewerke einfache Lisenen, die von Säulchen eingefasst sind. Merkwürdiger Weise sind die inneren Säulen nicht von rundem, sondern von ovalem Durchschnitt. Die Anordnung der Fenster ist der am Oktogon bemerkten gleich. Der Fries zeigt hier die Form der antiken Meereswelle, während am oberen Mittelbau Reste eines zierlichen Kleeblattfrieses, dessen Konsolen aus Köpfen bestehn, sichtbar sind. Im Uebrigen muss der Mittelbau in späterer Zeit eine rohe Veränderung erlitten haben, wie die nachlässig behandelten Fenster und das schlechtere Mauerwerk darthun. —

Ganz andre Bauformen begegnen uns bei der Betrachtung der Kreuzarme. In ihnen herrscht ein gedrückter Rundbogenstyl vor, und es scheint sogar, dass die beiden Kreuzflügel statt der Gewölbe nur flache Decken besitzen. Eigenthümlich ist auch hier die Theilung der Wände in mehrere Geschosse, die durch Arkaden und Säulenstellungen bewirkt wird, hinter denen Gänge sich hinziehen. Selbst die östlich vorgelegten Kapellen und die Vorhalle enthalten zwei Stockwerke. Von den Säulen wird bemerkt, dass manche derselben schuppenartig mit Blättern bedeckt sind und in Palmenkapitälen auslaufen. — Das Aeussere der Kreuzflügel zeigt eine ziemlich entwickelte Rundbogen-Architektur, die am nördlichen Flügel noch fortgeschrittener ist, als am südlichen. An letzterem theilen Lisenen, die durch Rundstäbe gegliedert sind, die Mauerflächen. Die grossen Rundbögen, welche die Lisenen verbinden, sind mit dem Zikzak-Ornament besetzt; ähnlich ist die Umfassung der rundbogigen Fenster. Ausserdem ist eine fernere Wandtheilung durch horizontale Gesimse beliebt. Den oberen Abschluss bildet ein Rundbogenfries. Aehnlich ist die Architektur des Südflügels, nur dass die oberen Fenster und Blenden spitzbogig sind und eine Gruppen-Anordnung zeigen. Zwischen beiden Flügeln hebt sich die viereckige Mauermasse des Mittelthurmes empor, gegenwärtig durch ein niedriges Dach bedeckt.

Eine ältere Anwendung des Rundbogenstyles verräth die Clemenskirche, deren schmucklose Mauern durch Rundfenster durchbrochen und mit einem Rundbogenfries abgeschlossen sind. Die Strebepfeiler gehören dem späteren Umbau an, der das Innere mit spitzbogigen Gewölben versah. Bei Betrachtung dieses Baues vermissen wir einen genaueren Grundriss, da die innere Construction uns aus der Schilderung des Verf. und selbst aus der Zeichnung der Säulen auf Taf. VII. nicht klar geworden ist. Und doch scheint dieselbe gerade interessant und eigenthümlich zu sein.

Für das westliche Langhaus bieten nur die unteren Theile der Seitenschiffe sich als Anhaltspunkte für die Betrachtung dar. Diese entsprechen im Wesentlichen dem Style des Chores, nur dass sie noch entwickelter erscheinen. Dies erkennt man aus den Strebepfeilern, so wie aus den ähnlich gebildeten Fenstern, die oben mit dem Rundfenster inniger zu einem System verbunden sind. Die westliche Façade, die ebenfalls nur noch in ihren unteren Theilen besteht, muss von blendender Pracht gewesen sein. Da die drei Schiffe bis zur Schlussmauer reichten, weil die Thürme seitwärts sich erhoben, so entsprachen dieser Einrichtung drei stattliche Portale. Sie sind jetzt vermauert. Neben ihnen waren die Mauerflächen durch Wandsäulen und spitzbogige Blenden gegliedert. Ein Gesimse, das sich unmittelbar darüber hinzog, schloss das untere Stockwerk. Das zweite enthielt in achtzehn, von Säulen umschlossenen, mit runden Kleeblattbögen überwölbten Nischen die Statuen der Apostel und andrer Heiligen. Die Nischen sind noch vorhanden, wenngleich vielfach beschädigt und verletzt. Die Statuen und der ganze ornamentale Reichthum ist fast spurlos vertilgt. Zwei stumpfe Dächer bezeichnen die Stellen der ehemaligen Thürme.

Führen wir nun im Geiste das ausgedehnte Bauwerk (das

350 Fuss in der Länge, 160 Fuss in der grössten Breite, 130 Fuss in der Westfaçade misst), wieder auf; geben wir ihm den geraubten Schmuck seiner drei Hauptthürme, die Chorkuppel und die vielen kleineren Thürmchen zurück; bekleiden wir es wieder mit dem vielfarbigen Glanze kostbarer Marmorarten: so steigt vor unserm Auge ein Denkmal auf, dessen Grossartigkeit und prächtiger Reichthum uns allerdings, zumal in diesem entlegenen Erdwinkel, zur Bewunderung hinreisst. Wie es dagegen überhaupt mit der ästhetischen und historischen Würdigung desselben bestellt sei, welche Herr von Minutoli demselben zu Theil werden lässt, bedarf einer besondern Untersuchung.

(Schluss folgt.)

Zeitung.

Berlin. In der Plenar- und Wahl-Versammlung der k. Akademie der Künste vom 30. April d. J. fanden folgende Wahlen statt: I. Zu Ehren-Mitgliedern der k. Akademie wurden gewählt: 1. S. K. H. der Prinz Heinrich Wilhelm Adalbert von Preussen. 2. Freiherr von Stillfried-Rattonitz, k. Kammerherr und Ober-Ceremonienmeister in Berlin. 3. E. Lenné, k. Garten-Direktor und Direktor der Gärtner-Lehranstalt in Potsdam. 4. von Lwoff, k. russischer General-Lieutenant und Direktor der k. Kapelle und Militair-Chöre in St. Petersburg. 5. Dr. Schnaase, Geh. Ober-Revisions-Rath in Berlin. — II. Zu einheimischen ordentlichen Mitgliedern: 1. Adolph Menzel, Geschichts- und Genremaler in Berlin. 2. Eduard Pape, Landschaftsmaler in Berlin. 3. H. A. Schievelbein, Bildhauer in Berlin. 4. Karl Fischer, Medailleur und Steinschneider, Lehrer an der Akademie. — III. Zu auswärtigen ordentlichen Mitgliedern: 1. Aurel Robert, Maler von Genrebildern und Interieurs in Venedig. 2. Moritz Steinla, Kupferstecher, Professor an der Akademie in Dresden. 3. Moritz Hauptmann, Musik-Direktor in Leipzig.

München, 9. Juni. Auf Befehl des Königs Maximilian wird ein nationales Prachtwerk unter dem Titel: „Kunstwerke und Alterthümer des durchlauchtigsten Hauses Wittelsbach" erscheinen. Die Redaktion desselben ist dem durch seine historischen Arbeiten bekannten Frhrn. K. v. Aretin, die Leitung des künstlerischen Theils dem Kunst- und Alterthumsforscher Dr. J. H. v. Hefner aus Aschaffenburg übertragen, derselbe, der vor wenigen Tagen von Sr. Maj. zum Conservator der königl. vereinten Sammlungen in München ernannt wurde. (Fr. J.)

Dublin. Die „Times" urtheilen sehr günstig über die in die Ausstellung gelangten Bilder aus der „preussischen" Schule (wie sie sich ausdrücken). Sie heben Achenbach's Seestücke, Kretzschmer's Genrebilder: „der Araber und sein Kameel" und „der Nilübergang", auf welche wir unsere Leser schon früher aufmerksam machten, so wie die Bilder von Levin, Schröder (wahrscheinlich Schrader) und Bezers (wer mag das sein sollen? Vielleicht Begas. Die Engländer gehn einmal heillos mit deutschen Namen um) mit entschiedener Anerkennung hervor.

Die „Jll. Lond. News" schreiben über die Ausstellung: Wenn die für Oesterreich und den Zollverein bestimmten Abtheilungen in unserer Ausstellung nicht voller werden, so sind sie ziemlich leer. Unter den deutschen Ausstellern hat Se. Maj. der König von Preussen das meiste Interesse für das irische Unternehmen an den Tag gelegt, und die Berliner Kunstgegenstände bilden fortwährend einen der grössten Anziehungspunkte für die Besucher des schönen Gebäudes. Von preussischen Artikeln fallen zumeist die schönen Eisen-, Kupfer- und Zinkabgüsse, dann mehrere Bronzegüsse, zumeist aus der königl. Gussanstalt und eine treffliche Sammlung von Biscuit- und Porzellanarbeiten in die Augen. Viel bewundert wird mit Recht die „Alexander-Vase", unstreitig eines der schönsten Gusseisenwerke, die noch erzeugt wurden. Nicht minder schön ist eine andere kleinere Vase aus der k. Giesserei, auf deren Fries die vier Jahreszeiten und die Lebensalter des Menschen dargestellt sind, ein Meisterstück von Vollgold aus Berlin. Ausser diesen beiden schickte der König noch zwei Kupferstatuetten, die eine Friedrich I., die andere Friedrich II. Kurfürsten von Brandenburg vorstellend, beide von Stürmer modellirt und von Winkelmann durch den elektro-galvanischen Prozess dargestellt. Eine Vase, die als die „Atheniensische" aufgeführt ist, zeigt, wie weit man es in Berlin im Eisenguss gebracht hat. Kein anderes Land kann darin gegenwärtig mit Preussen in die Schranken treten. Wolff stellt eine Gruppe Gänse mit einem Fuchse aus, dann einen Löwen, der vor einer Schlange stutzt, und einen Hirsch, der vom Löwen getödtet wird, sämmtlich von Mencke ciselirt. Von Müller modellirt und von Fischer gegossen, sehen wir seine bekannte Gruppe: Knabe mit einem neufundländischen Hunde und Mädchen mit einer Bulldogge. Fischer selbst hat mehrere wohlgerathene Bronzen, meist Copieen, und Geiss eine schöne Sammlung prächtiger Zinkabgüsse geschickt, die sich von wirklicher Bronze schwer unterscheiden lassen. — Der sorgfältig gearbeitete und schön erfundene „Herkulesschild" von Wickmann aus München zeigt eine sehr künstlerische Anwendung der Vergoldung und Polirung. — Was aus der k. Berliner Porzellanfabrik ausgestellt ist, steht in der That über alles Lob erhaben, sowohl was Schönheit des Materials, als Vortreffliches der Malerei, Eleganz der Formen betrifft. Die aus demselben Etablissement eingeschickten Biscuit- und Porzellan-Büsten würden gewiss noch mehr bewundert werden, wenn die meisten Köpfe dem Interesse der irisch-englischen Besucher nicht zu ferne lägen. — Nicht minder gelungen als die Berliner Porzellanmalereien sind die von Becker aus Dresden, zumeist Copieen berühmter Meisterwerke aus der Dresdener Galerie, dann einige Porzellanmalereien von demselben Künstler in Miniatur. — Neben den Maler- und Gussarbeiten finden wir noch aus Berlin eine Sammlung photophanischer Porzellanbilder, Terra-Cottafiguren von Frau March und Holzschnitzereien, die jedoch von De Groot aus Dublin schöner gearbeitet werden. — Wried aus Braunschweig stellt Malereien auf Kupfer aus, die ein wohlgefälliges Aussehen haben und sehr preiswürdig gefunden werden. — Aus Wien finden wir einen Glasschrank voll künstlicher Blumen von Rodenburg und einen anderen Glasschrank mit Mustern, Blumen, Figuren, Bordüren etc. für Phantasiepapiere, Buchbinderverzierungen u. dgl. Alle diese Artikel sind mit Geschmack gearbeitet und finden verdiente Anerkennung.

(Der heutigen Nummer liegt eine Radirung bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 27. Sonnabend, den 2. Juli. 1853.

Der silberne Tafelaufsatz von Albert Wagner in Berlin,

im Besitz Sr. Maj. des Königs von Preussen.

Wer hätte nicht in fürstlichen Prunkgemächern, in den Silberkammern deutscher Residenzen die reichen Arbeiten der Goldschmiedekunst aus der Renaissance-Periode bewundernd betrachtet, einer Zeit, die in ihrem prachtliebenden Lebensgenuss eine Fülle derartiger Schöpfungen hervorrief, und die für jedes ihrer zahllosen Luxusbedürfnisse eine entsprechend glänzende Art der Befriedigung heischte! So barock und fantastisch ausschweifend immer die Kunstformen sein mochten, mittelst deren jenem Verlangen genügt wurde, dennoch spiegelt sich in jenen Werken so vollständig der Charakter ihrer Zeit in seiner ganzen, etwas üppigen, aber graziösen Liebenswürdigkeit, seinem überquellenden Lebensgefühl, seiner imponirenden Fülle von Daseinslust, seiner chevaleresken Feinheit der Erscheinung, dass man sehr einseitig und pedantisch sein muss, um nicht mit einer Art von Genugthuung den Zauber jener Gesammt-Eigenthümlichkeiten zu empfinden.

Treten wir nun an die Schaufenster der heutigen Juweliere oder durchmustern wir die Abbildungen, welche das „Art-Journal“ von den betreffenden Gegenständen der Ausstellungen zu London und Dublin gebracht hat, so fällt der Vergleich mit jenen älteren Werken im Allgemeinen zum Nachtheil der modernen aus. So sehr sie die Darstellungsweise und Formbildung jener Roccocozeit nachahmen, so wenig gelingt es ihnen, die geistreiche Freiheit, die üppige Lebendigkeit, die anmuthige Naivetät derselben zu erreichen. Es geht den Arbeiten dieser Art damit gerade, wie überhaupt unsern gegenwärtigen Moden in Kleidung, Frisur und Geräthen, dass nämlich überall die nüchtern praktische Richtung der Gegenwart, im Conflikt mit dem überschwellenden Lebensfond jenes Styles, die heutige Anwendung desselben zu einer gewissen Verkümmerung zwingt, die, da sie im Widerspruch mit dem Grundwesen solcher Richtung steht, dem nachahmenden Werke einen fröstelnden, nüchternen Anhauch verleiht. Dazu kommt noch etwas Anderes. Für jene Zeit war die Art der Formbildung, in der sie ihren Lebensinhalt aussprach, etwas Nothwendiges, geschichtlich Gewordenes: es war Naivetät darin. Für unsere Zeit aber, der die Welt der antiken Kunst erschlossen liegt, deren Bewusstsein an diesen reinsten und edelsten Vorbildern sich geläutert haben sollte, ist das Zurückkehren zu der Darstellungsweise der Roccocoperiode etwas Willkürliches, Gemachtes, durch Reflektion Forcirtes. Für die Goldschmiedekunst, wie für manche andre Techniken kommt noch als Verschlimmerung der Umstand hinzu, dass die fabrikmässige Präge-Arbeit das Terrain der freien, künstlerischen Hand-Arbeit zum Nachtheil idealer Produktion mehr und mehr beeinträchtigt.

Um so erfreulicher ist es, auf diesem Gebiet einem Werke zu begegnen, das in so würdiger Weise sich von den meisten seiner mitgebornen unterscheidet, das in seiner Gesammtform wie in der Durchbildung des Einzelnen überall den feinen, ächt künstlerischen Geist bekundet, der die Schlacken willkürlich phantastischer Ungebühr und Excentricität an dem Strahlenfeuer ächter Kunst von sich ausgeschieden hat und nur Edles, Reines bietet. Diese Stellung müssen wir dem Wagner'schen Tafelaufsatze vindiciren. Das Werk wurde von dem talentvollen jungen Meister und akademischen Künstler in neun Monaten vollendet und 1851 zur grossen Welt-Industrie-Ausstellung nach London geschickt. Damals besprachen wir es im Deutschen Kunstblatt (Jahrg. 1851. S. 155) und versuchten eine Beschreibung desselben und eine Darlegung seiner Verdienste. Da die Redaktion sich heute in den Stand gesetzt sieht, eine Abbildung beizulegen, so dürfen wir uns eine abermalige Detailschilderung ersparen. Nur auf die Grundidee mit einigen erläuternden Worten zurückzukommen, sei uns verstattet.

Das Werk, in Form einer Schale auf hohem Untersatz ruhend und etwa 4½ Fuss hoch, stellt den Entwickelungsgang der Bildungsgeschichte des Menschengeschlechts dar. Unten auf dem Fuss vergegenwärtigen die sitzenden Figuren eines Hirten, Fischers und Jägers die früheste Form menschlicher Beschäftigung. Ueber ihnen tragen drei stehende weibliche Figuren Blumen, Aehren und Baumfrüchte als Erzeugnisse einer schon

entwickelten, geregelten Thätigkeit. Dieses Thema variiren in anmuthigster Weise die kleinen Reliefdarstellungen, welche den Bauch der Schale als Band umschlingen. Das höchste Ziel menschlicher Thätigkeit, die Erlangung geistiger Freiheit und Herrschaft, vergegenwärtigt der geflügelte, den Gipfel des Werkes krönende Genius, der mit gewaltigem Griff der Linken die dreiköpfige Hydra erwürgt und mit der Rechten die Fackel der Erkenntniss, der Bildung emporhält.

Lieferer und Besitzer des Kunstwerkes war der Hofjuwelier Johann Wagner und Sohn und wir freuen uns, melden zu können, dass Se. Maj. der König, der hohe Beförderer heimischer Kunst, in Anerkennung dieser vortrefflichen Leistung, dieselbe durch Ankauf dem Vaterlande erhalten hat. **W. Lübke.**

Sgraffito in Schlesien.

Bei Gelegenheit des Abputzes eines an der Pforte No. 1 hierselbst belegenen Hauses, im Jahre 1841, hatte der Regierungsrath A. v. Minutoli bedeutende Ueberreste von Wandverzierungen in Sgraffito entdeckt. Seine Bemühungen, den Besitzer damals zu deren Erhaltung zu bewegen, blieben jedoch leider fruchtlos. Das einzige, was er zu bewirken vermochte, war die Zusage des Wirthes: die alten Verzierungen unter dem neuen Abputz in ihrer Integrität zu belassen und zwei lebensgrosse Figuren der Apostel Petrus und Paulus für das Auge bloss zu legen. Von diesen Figuren war indess die eine, durch Anlegung eines neuen Fensters, wieder zerstört worden.

Vor einigen Tagen nun wollte der neue Hausbesitzer, Landschaftkassen-Rendant Wehner, das Haus neu anstreichen und den auf der Façade befindlichen Putz abnehmen lassen; da hoffte Hr. v. M., von der Humanität desselben seinen alten Wunsch und Plan realisirt zu sehen. Er täuschte sich auch hierin nicht. Hr. W. liess die Blosslegung der ganzen Wandfläche zu, und nach Wegschaffung der vielfachen Lagen späterer Farbe und nach behutsamem Ablösen des Mörtelputzes erscheint die Façade jetzt ganz in ihrer ersten Ursprünglichkeit.

Nur an den Stellen, wo später Fenster angelegt worden waren oder Mauersprünge verputzt sind, ist die Zeichnung unterbrochen.

Eine sehr interessante, architektonische Anordnung präsentirt sich dem Auge, deutlich erkennt man: oben nah am Dache den Apostel Johannes mit der Unterschrift: St. Johannes. Auf der anderen Seite einen anderen Apostel, wahrscheinlich Lucas (an dem Zeichen des Stierkopfes kenntlich), die Unterschrift ist verwischt; weiter unterwärts drei Päpste, durch die Tiara kenntlich, mit den Unterschriften: Ambrosius, Gregorius, Hieronymus, mit dem Krummstabe in der Hand. Noch weiter unten eine weibliche Figur mit Kelch und Kreuz, unterschrieben: *fides*; ferner eine Figur mit: *temperantia* bezeichnet, eine andere mit Schwert und Wage (*justitia*, welches Wort aber nicht mehr zu lesen ist); dann eine Gruppe, die leider verstümmelt erscheint, mit der Unterschrift: *hodie mihi cras tibi.* Dann den Apostel Petrus (Paulus ist, wie oben bemerkt, durch Anlegung des Fensters vernichtet). Dann einen Ritter und das Liegnitzer Stadtwappen, den Löwen mit zwei Schlüsseln. Endlich an beiden Seiten noch die Jahreszahl 1613. Es steht solche auf einem besonderen Felde mit folgenden Worten: ÆDIFICAVIT....ES 1613. C. & B. Die schönen Arabesken, Säulen u. s. w. sind nur noch an einer Seite völlig sichtbar, die übrigen dürften jedoch bei sorgfältigerer Reinigung noch zum Vorschein kommen.

Hr. v. Minutoli, der sich schon seit 12 Jahren bemüht hat, dieser alten trefflichen und gerade für die Provinz so geeigneten Verzierungsweise wieder Eingang zu verschaffen, hat auch, wie wir vernehmen, seine weitere Vermittelung zur Herstellung dieses Denkmals geboten. Es würde eine solche um so erwünschter erscheinen, als die gering gewordene Zahl der Reste dieser Kunst täglich sich noch vermindert. Vom Jahre 1839 an, wo Hr. v. M. die damals noch ziemlich zahlreich vorhandenen Denkmäler der Art in der Provinz notirte und theils selbst aufnahm, theils durch Künstler aufnehmen liess, sind vielleicht bereits neun Zehntheile derselben vernichtet. Um sie der Nachwelt zu erhalten, hat er, wie uns aus sicherer Quelle zugeht, schon im Jahre 1840 die Herausgabe seiner interessanten Zeichnungen vorbereitet, wurde aber durch seine amtlichen Geschäfte an der Emanirung behindert. Möchte er sich doch veranlasst fühlen, recht bald mit der Bekanntmachung dieser für die Bau- und Kunstgeschichte so höchst interessanten Denkmäler vorzugehen und hierin das für die Anwendung so wichtiger Ueberreste geeignetste Mittel zu ergreifen. Wir dürfen dann auch hoffen, über die obengedachten Verzierungen Ausführlicheres zu erfahren.

Liegnitz, im Juni 1853. **Dr. Sammter.**

Gemälde der alt-deutschen Schulen in Spanien.

Von **J. D. Passavant.**

(Schluss.)

Gemälde deutscher Meister in dem königlichen Museum zu Madrid.

Ein ausgezeichnetes, alt-niederdeutsches Bild von zwei Abtheilungen wird hier unter No. 409 der Schule des van Eyck zugeschrieben. Es stellt die Werbung um Maria und ihre Trauung mit Joseph dar. Links sieht man einen kleinen runden Tempel, worin der Hohepriester betend vor dem Altar kniet; umher befinden sich die Freier der Maria in mehr oder minder heftiger Gemüthsbewegung darüber, dass der Stab des Joseph Blüthen getrieben. Dieser wird, beim Ausgehen aus dem Tempel, von zwei reich gekleideten Männern angehalten. In den Glasfenstern des Tempels ist die Schöpfungsgeschichte dargestellt, und in den Steinreliefs am Gesims das Opfer Abrahams. Die Abtheilung rechts enthält die Trauung unter einem gothischen Portal im deutschen Styl der feinsten Arbeit, wie er in Cöln vorkommt. Maria ist reizend im Ausdruck der Demuth bei jugendlicher Schönheit; Joseph dagegen ein alter Mann. Viele Männer und Frauen umgeben die heilige Handlung. Die Zeichnung ist gut, die Färbung klar und blühend; Gewänder, Mützen u. A. haben öfters goldene Einfassungen. Dieses Bild ist von demselben Meister, der das Mannalesen im Pariser Museum gemalt, was dort irrig dem Martin Schongauer zugeschrieben wird. Ich glaube in ihnen bestimmt den Meister mit dem Weberschiffchen, oder Johann von Cöln in Zwoll zu erkennen, dem wir auch das interessante Bildchen der Anbetung der Könige im Berliner Museum verdanken. Dieses ist jedoch etwas tiefer im Ton, weicher in den Umrissen und massenhafter bei Anwendung des Goldes. Bezeichnet ist keines jener Bilder, obgleich es bei seinen Kupferstichen stets der Fall ist. Es darf uns dieses aber um so weniger befremden, als auch die Gemälde seiner Zeitgenossen, Martin Schongauer und Meister E S von 1466, ohne alle Bezeichnung geblieben sind.

Ein anderes schönes Bildchen der deutschen Schule aus dem letzten Drittel des 15. Jahrh., mit No. 408 bezeichnet, stellt die Verkündigung dar. Die gothische Architektur theilt das Bild in zwei Räume; in dem rechts kniet Maria, in dem andern befindet sich der verkündende Engel in einem Priestergewand, und über ihm Gott Vater mit Engeln von einem Goldgrund umgeben. Sowohl dieses Bild, als auch das vorhergehende, ist

mit Oel auf Holz gemalt; beide haben etwa 2 Fuss 6 Zoll Höhe und befanden sich ehedem im Escorial.

Unter den neun angeblichen Bildern von **Albrecht Dürer** befinden sich drei Originale von ihm; nämlich ein männliches Portrait, und Adam und Eva, alle beinahe Lebensgrösse. Letztere erhielt Kaiser Rudolph II. vom Nürnberger Rath, später gelangten sie nach Spanien, wo sie ehedem im Palast Buen-Retiro aufgestellt waren. Adam hält in der Rechten einen Zweig mit dem Apfel, den Kopf bedenklich nach der Seite der Eva wendend. Seine Rechte ist nach unten ausgestreckt. — Eva gleichfalls stehend empfängt den Apfel von der Schlange, nach der ihr Blick fragend gerichtet ist. Ihr Kopf ist sehr fein für Dürer, die Zeichnung durchaus gut und geistreich in den Umrissen. Der Ton ihrer zarten Carnation ist röthlich in den Mitteltinten, weisslich im Licht, graubräunlich in den Schatten. Auch die Carnation bei Adam ist ähnlich behandelt, nur wärmer im Ton. Der Grund ist dunkel schwarzbraun. Auf der Tafel mit Eva befindet sich die Inschrift: *Albert⁹ dürer Alman⁹ faciebat post Virginis partum. 1507* und das Monogramm des Meisters. Bekanntlich befinden sich in der Galerie zu Mainz die Copien, welche die Franzosen aus Nürnbergs Rathhaus entführten und nachmals, mit andern Bildern, jener Stadt überliessen. Auch die Galerie der Uffizien zu Florenz hat gleichfalls, wie es scheint, Copien dieser Gemälde, die indessen bei ihrem hohen und dunkeln Standort schwer zu beurtheilen sind.

Das dritte Dürer'sche Werk im Museum ist das Brustbild eines Mannes von etwa 50 Jahren, ohne Bart. Seinen Kopf bedeckt ein breitkrempiger Hut, unter dem die blonden Haare hervorsehen. Sein schwarzes Kleid ist mit braunem Pelz besetzt. Das Stück Hand, in der er eine Papierrolle hält, ist vortrefflich gezeichnet; sein Ausdruck von wegreissender Lebendigkeit. Das etwas bräunliche Colorit ähnelt dem seines Portraits von sich selbst vom Jahre 1509 in der Münchener Pinakothek, sonst ist es freier behandelt und mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1521 versehen. Der Grund hat einen warmgrauen Ton.

Dürers eigenes Bildniss vom Jahre 1498, als er 26 Jahr alt war, ist eine Copie nach dem Original in der Sammlung der Künstler-Portraits zu Florenz; doch scheint sie fast gleichzeitig zu sein. — Die **Maria**, welche dem Christkinde die Brust giebt, nur ein gutes Bild aus Dürers Schule, trägt zwar dessen Monogramm mit der Jahreszahl 1511, und wird dem Meister selbst unter No. 1011 zugeschrieben. — Ein anderes **Marienbild**, No. 1019, von feiner glatter Ausführung und grauen Schatten in der Carnation, ist in der niederländischen Weise eines Mabuse behandelt. — Die **Flucht nach Aegypten** No. 949, nur einem Schüler Dürers zugeschrieben, ist eine Benutzung des Kupferstichs von Martin Schongauer. — Von dem schönen Bildchen einer **Kreuzigung**, mit Dürers Monogramm und 1513 bezeichnet, war schon oben bei Roger van der Weyden, dem jüngern, die Rede.

Zwei Bilder, welche sowohl in Bezug auf ihren oberdeutschen Meister des 16. Jahrhunderts, als auf den Gegenstand, den sie darstellen, ein Räthsel geblieben, werden unter No. 1009 und 1017 als Werke Dürers angegeben. Das eine scheint drei Musen bei einem Lorbeer darzustellen, von denen zwei singen, die dritte eine Flöte hält, bei ihnen befinden sich drei Genien. Um den Baum schlingt sich eine Schlange. Auf der Rückseite der Tafel besagt eine Inschrift, dass dieses allegorische Bild ein Geschenk ist, welches Friedrich, Graf von Solms im Jahre 1548 zu Frankfurt a. M. an Johann von Ligne, Herzog von Brabant, gemacht. — Das Gegenstück dazu bezieht sich auf die verschiedenen Lebensalter: die Jugend, das Alter und der Tod gehen zusammen, Letzterer fasst einen Pfeil, den ein Knabe bei ihm hält. Die Zeichnung des Nackten in diesen schmalen, etwa 5 Fuss hohen Bildern ist etwas mager und keineswegs fein, auch der allgemeine rothbraune Ton von keiner angenehmen Wirkung; dennoch hat die Composition etwas Originelles und übt die räthselhafte Allegorie einen eigenen Reiz auf den denkenden Beschauer.

Von **Hans Holbein** ist nur ein Portrait vorhanden, nämlich das eines Mannes von mittlerem Alter mit etwas Bart, einer sehr starken Nase und von rother Carnation. Eben keine sehr anziehende Persönlichkeit. — Der h. Hieronymus, No. 452, dem Holbein zugeschrieben, scheint eine Copie nach Quintyn Massys. — Die Portraits eines Mannes und seiner Frau No. 1612 und 1614; ersteres *MDXXXI. aetatis XXXXI.* letzteres *aetatis XXVIII* bezeichnet, sind oberdeutsche Bilder in der Art des Georg Penz.

Lucas Cranach ist im Museum durch zwei etwa 6 Fuss breite Jagdstücke, wenn auch einseitig, doch gut vertreten. Beide zeigen in der Ferne immer ein grosses weisses Schloss. In der Hirschjagd, No. 1006, sieht man den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen mit seinem Gefolge zu Pferde, alle mit Armbrüsten versehen; ebenso auch die Kurfürstin mit den Damen ihres Gefolges zur rechten Seite der Tafel. — Das Gegenstück, No. 1020, stellt eine Hirsch- und Eberjagd vor, und enthält noch mehr Figuren, als das erste Gemälde.

Eine erfreuliche Entdeckung für die Verehrer des **Adam Elsheimer** dürfte die sein, dass sein berühmtes Bildchen der Ceres, welche, ihre Tochter suchend, bei der alten Matanira eingekehrt, ihren Durst löscht und von dem Knaben Stellio verspottet wird, sich im Original im Madrider Museum befindet. Bekanntlich besass es Karl I, König von England, und glaubte man es im Brande von White-Hall zu Grunde gegangen. Es zeigt sich nun, dass es in die Sammlung der Könige von Spanien gelangte. Höchst wahrscheinlich kaufte es 1649 in der Versteigerung der Kunstschätze Karls I der spanische Gesandte in London, Don Alonzo de Cardenas, für König Philipp IV. Das auf Kupfer gemalte Bildchen ist von der feinsten Zeichnung, tiefster Gluth der Farbe und geistreicher Ausführung. Der Stich von Goudt zeigt es von der Gegenseite. Das schöne Exemplar im Berliner Museum dürfte jene Copie sein, welche **Gerhard Dou** gefertigt, ehe das Original nach England ging, wie uns dieses Hagedorn in seinen *„éclaircissemens historiques“* p. 179 berichtet. Die Copie in der Galerie zu Braunschweig, welche in das Musée Napoléon gebracht worden war, und eine andere bei Fürst Lichtenstein in Wien, sind weit geringer. Ein erster Entwurf zu dem Gemälde in Bister befindet sich im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.

Noch giebt es in Spanien, zerstreut in Kirchen und bei Privaten, viele andere Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schulen; soviel ich deren aber habe kennen lernen, sind sie von unbekannten Meistern und nur untergeordnetem Kunstwerth, daher durch Aufzählung derselben für die Kunstgeschichte nichts gewonnen würde und sie hier weiter nicht zu besprechen sind.

Kunstliteratur.

Der Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst der scandinavischen Normannen. Von A. v. Minutoli. Nebst 12 lithogr. Tafeln. Berlin, Dietrich Reimer. 1853.

(Schluss)

Stellen wir nun zusammen, was der Verf. zur ästhetischen Würdigung des Doms zu Drontheim sagt. Es ist dies um so

wichtiger, da die stylistischen Merkmale doch die letzte Basis zur Beurtheilung der Bauzeit und zur richtigen Anwendung der geschichtlichen Daten bilden. Es genügt Hrn. v. Minutoli nicht, den Dom als „eins der erhabensten Denkmäler und vielleicht das reichste an Pracht des Materials“ zu bezeichnen: er will ihm die Stelle „als das edelste Denkmal des Spitzbogenstyls seiner Zeit“ vindiciren (S. 19). Er findet, dass einige Details der Westfaçade „an die Reinheit der Antike erinnern und auf eine nähere Bekanntschaft mit den Werken der klassischen Vorzeit hindeuten“ (S. 22). Die Säulenkapitäle im Chorumgange „gehören nach ihrer Mannichfaltigkeit und Schönheit der Erfindung und Ausführung gewiss zu dem Vollendetsten, was die mittelalterliche Ornamentik geliefert hat; manche von ihnen verdienen der griechischen Antike an die Seite gesetzt zu werden“ (S. 24). Ueberhaupt spricht er den Umgängen und ihren Kapellen „eine gewisse Strenge und Keuschheit des Styls bei allem ihrem Reichthume“ und einen „hohen Ernst des Eindrucks“ zu, welcher Eindruck in den merkwürdigen Satz zusammengefasst wird: es scheine, „als seien hier die schönsten Motive der antiken und arabischen Bauweise von Griechen verarbeitet und dargestellt worden“.

Genug von diesen Proben. Vielleicht hätte Jemand dem Verf. den Gefallen gethan, jenen Ansichten, trotz der in ihnen ruhenden innern Widersprüche, beizupflichten — wenn nur keine Abbildungen den Text begleiteten. Aber so eifrig man auch die beigegebenen Tafeln durchmustre, man findet, mit Ausnahme allenfalls des Meereswellen-Frieses, nicht allein keine Spur von antikem Formensinn, sondern auch nicht einmal jene Strenge und Keuschheit des Styls, der man an frühgothischen Bauwerken Frankreichs und Deutschlands begegnet. Der Bogenfries des Chorumgangs (Taf. IX. Fig. 15), die Arkaden und Fenstereinfassungen (Taf. VIII. Fig. 1—5), die Wandarkaden der Chorkapelle (Taf. IX. Fig. 25) mit dem übermässig ausladenden, outrirten (Taf. IX. Fig. 25), durch einander gewirrten (Taf. VIII. Fig. 3), perückenartig krausen (Taf. VIII. Fig. 4) oder (Taf. IX. Fig. 25) steif gewundenen Blattwerk ihrer Kapitäle sind vielmehr Produkte einer zwar höchst kunstgeübten, aber hyperfantastischen, geschmacklosen, nach dem Ueppigen, Unconstructiven strebenden Sinnesrichtung. Der Verf. könnte uns entgegnen, das liege an der Hand des Lithographen, die allerdings steif genug die Ornamente auf den Stein gravirt hat: aber diese Entschuldigung würde keinenfalls ausreichen, zumal da die genauste Verwandtschaft mancher Einzelheiten mit Details der Cathedralen zu Salisbury und Lichfield offenbar ist, nur dass in andern Dingen wieder der Dom zu Drontheim jene an Wunderlichkeiten überbietet. Man betrachte nur das über alle Maassen barocke, südöstliche Chorportal auf Taf. IV. und die innere Ansicht der nördlichen Chorkapelle auf Taf. V. (beide von **Loeillot** vorzüglich effektvoll in Kreide ausgeführt), um sofort überzeugt zu sein, dass diese verkropften Kragsteine, diese Zinnenbekränzung des Thürbogens, diese aus der Wand sich hervorreckenden Köpfe, überhaupt die ganze ornamentale Durchführung Nichts mit der jungfräulichen Herbigkeit eines Originalstyls zu schaffen hat. So gut wir begreifen können, dass der Glanz des Materials, der Reichthum der Dekoration, die Meisterschaft technischer Ausführung das Auge bestechen und und den Sinn reizen kann, so wenig fassen wir es, wie man einem solchen Bauwerke das Prädikat des „edelsten Denkmals seiner Zeit“ zuzusprechen vermag. Dass aber der Verf. überhaupt es mit Ausdrücken wie „schön“ oder “edel“ nicht sehr genau nimmt, geht auch daraus hervor, dass er die Art der Vermittlung des Chors mit dem Oktogon „schön“ nennt, die doch des Barocken genug hat und nur die Bezeichnung eines malerisch pikanten Reizes verdient; dass er ebenso die leuchterartige Abzweigung der Gewölbdienste mit dem schmückenden Beiwort „schön“ belegt, obwohl es gewiss alles Andere eher als schön genannt werden muss, wenn ein nur construktiven Zwecken dienendes Bauglied ganz willkürlich fantastisch und unconstruktiv angelegt ist. Noch eine eklatante Stelle heben wir hervor, die nicht minder beweist, zu welchen Unrichtigkeiten in wissenschaftlicher Darstellung ein schielender, unklar schwankender Ausdruck Anlass gibt. „In Sicilien“, heisst es S. 27, „machte der Spitzbogenstyl nie die Fortschritte wie im Norden; er eignete sich nie den Charakter des Erhabenen an“ u. s. w. Mit anderen Worten: er entwickelte sich dort nicht zu einem consequenten Systeme, dessen constructives Grundgesetz er gewesen wäre.

Haben wir die Ansicht des Hrn. v. Minutoli, dass der Drontheimer Dom das schönste und edelste Denkmal des Spitzbogenstyls sei, zurückweisen müssen, so fragt es sich nun, ob die andere Behauptung, dass er auch das ältste Gebäude des Spitzbogenstyles sei, sich als stichhaltiger erprobt. Gehen wir auf die Baugeschichte desselben näher ein, so ergibt sich alsbald, dass der Verf. bestrebt ist, jeden Theil des umfangreichen Denkmals möglichst hinaufzudatiren, um nur für die hauptsächlichsten und entscheidensten Partieen nicht über das XIII. Jahrhundert hinabgedrängt zu werden.

Dass die Marienkirche im J. 1050 von Harald Haarderade gegründet worden ist, erwähnten wir bereits. Diese Nachricht ist in Snorre's Geschichte der norwegischen Könige enthalten; der Geschichtschreiber fügt die Bemerkung hinzu: „Gross war dies Gebäude und durch Kalk so verbunden, dass es kaum aufgelöst werden konnte, als Erzbischof Eystein es abbrechen liess“ *(dirui jussit* nach Thorlacius Uebersetzung). Wie der Verf. nun aus dieser Stelle folgern will, dass die Marienkirche, von der es dort ausdrücklich heisst, dass Eystein sie niedergerissen habe, noch gegenwärtig theilweise in den Kreuzflügeln des Doms erhalten sei, vermögen wir nicht einzusehen. Allerdings behauptet er, Eystein habe einen Theil der Marienkirche stehen lassen und als Querschiff in seinen neuen Plan aufgenommen. Selbst dies zugegeben, ist damit noch keineswegs erwiesen, dass die dekorative Behandlung der gegenwärtigen Kreuzflügel noch von jenem Bau des XI. Jahrh. stamme. Vielmehr spricht alle Analogie so sehr dagegen, dass es wahrscheinlich wird, Eystein habe höchstens die Grundmauern eines Theils der Marienkirche beibehalten und dieselben nicht allein höher emporgeführt, sondern auch ihre ganze stylistische Durchführung, wie sie jetzt vorliegt, veranlasst. Eine andere Stelle des Theodoricus monachus, der zu Eysteins Zeiten lebte, zieht der Verf. herbei, um seine Ansicht zu unterstützen. Da er es sich erspart hat, die ganze Stelle anzuführen, so setzen wir sie hierher. In der Ausgabe bei Langebek *Scriptt. rerum Danicarum* tom. V. cap. XXIX heisst es von Olaf III: „*Iste construxit basilicam in honorem sanctae trinitatis in Nidrosiensi metropoli* (Nidaros, Drontheim), *ubi nunc requiescit corpus beati Olafis martyris; sicut et prius pater ejus Haraldus ecclesiam beatae Mariae semper virginis in eadem civitate construxerat, ut hactenus cernitur.*“ Aus diesem letzten Zusatze folgert der Verf., dass die Marienkirche also noch vorhanden sei. Wir vermögen nur Das daraus zu entnehmen, dass sie zur Zeit, als diese Worte geschrieben wurden, noch nicht abgerissen war.

Knüpfen wir hieran sogleich die Nachrichten über den Eystein'schen Bau. Einige setzen den Beginn desselben in's Jahr 1161, Andere 1180 oder 1183. Von der früheren dieser Datirungen kann kaum im Ernste die Rede sein, da 1161 erst Eystein den erzbischöflichen Stuhl bestieg (Thorlacius Ausgabe des Snorre tom. III. in den Tabellen) und sofort in Partei-Kämpfe mit König Magnus Erlingssohn sich einliess. Wenn also Herr

von Minutoli die Nachricht, dass Eystein 1161 einen Altar im südlichen Kreuzflügel eingeweiht habe, nicht auf eine Bauthätigkeit, sondern nur auf ein allgemeineres Interesse für die Kirche beziehen will, so stimmen wir darin bei. Soll eines von jenen Daten Glaubwürdigkeit beanspruchen, so kann es nur eins der beiden letzteren sein, und es ist wohl möglich, dass Eystein um jene Zeit (1180) den Umbau mit dem südlichen Kreuzarme begann.

Nun aber macht Hr. v. M. sich diesen Einwurf selbst, weist ihn aber damit kurzweg von der Hand, dass er sagt (S. 25), „man könne doch die bestimmte Nachricht von dem Beginn eines östlichen Kirchenschiffs nicht mit der Verbesserung der Querschiffe confundiren oder gar auf diese allein beziehen". Dennoch sehen wir uns in die unangenehme Nothwendigkeit gesetzt, dies zu müssen und den Verf. zu fragen, wo denn seine „bestimmte Nachricht" zu finden ist. Hr. v. M. hat einer solchen Menge von wertreichen, oft mindestens überflüssigen Citaten einen Platz in seinem Buche gegönnt, dass er eine Nachricht, deren hohe Wichtigkeit ihm nicht verborgen sein konnte, vor allen Dingen nicht hätte auslassen sollen. Da er statt dessen sich auf Schöning allein beruft, so können wir um so weniger umhin, unsre entschiedenen Zweifel an der Originalität jener Nachricht auszusprechen, als wir vergeblich im Theodoricus und Snorre nach einer solchen Stelle gespäht haben. So schön sich also auch die Geschichte von dem Umbau des Doms durch Eystein, von dem geistreichen Plane, die drei alten Kirchen zu einer einzigen grossen zu vereinigen, anhört, so müssen wir doch offen bekennen, dass wir ihr keinen Glauben zu schenken vermögen. Wohl mag Eystein, wie er überhaupt die geistliche Gewalt zu heben und die Einnahmen des Doms zu vermehren wusste, auch einen Neubau beabsichtigt haben; aber wann er damit begonnen, welchen Theil er zuerst in Angriff genommen, das ist blosser Vermuthung anheimgegeben. Wir unsrerseits müssen nach dem Lesen der wenigen darauf bezüglichen Stellen bei den gleichzeitigen Geschichtschreibern und nach Vergleichung des Baustyls unsre Ansicht dahin aussprechen, dass Eystein allerdings mit dem Umbau des südlichen Kreuzflügels begonnen, vielleicht aber nicht einmal den völligen Umbau des nördlichen Flügels erlebt habe. Möglicher Weise wurde dieser erst unter seinem Nachfolger Eirik beendet, woraus sich dann der entwickeltere Styl dieses Theiles am ansprechendsten erklärte.

Allerdings mag diese Erklärungsweise für Hrn. v. M. minder ansprechend sein. Scheint er sich doch einmal vorgesetzt zu haben, den Dom zu Drontheim in ein möglichst hohes Alter hinaufzurücken, um auf die fundamentlose Grundlage dieser Annahme sein neues System von der Entstehung und Verbreitung der mittelalterlichen Baukunst zu basiren. Desshalb greift er auch zu Auskunftsmitteln, die bei genauerer Betrachtung sich geradezu gegen ihn kehren müssen. So S. 25, wo er die Unmöglichkeit einer späteren Zerstörung, von der man Nichts erfahren hätte, nachweisen will, indem er sagt, es würde „die Geschichte, welche gerade mit Bezug auf das Heiligthum S. Olafs alle Ereignisse so gewissenhaft aufgezeichnet hat, Zerstörungen nicht unerwähnt gelassen haben, welche eine gänzliche Wegnahme aller Theile und einen Neubau nöthig gemacht hätten". Woher kommt es denn aber, dass die Geschichte keine Sylbe von einem so wichtigen Ereigniss, wie die Einweihung des angeblich durch Eystein vollendeten Chors gewesen sein muss, berichtet, während sie doch gelegentlich von der Consecration eines Nebenaltars erzählt? Kennt Hr. v. M. nicht die Baunachrichten des Mittelalters hinlänglich, um sich diese Frage beantworten zu können? um zu wissen, dass über die wichtigste Bauperiode, die des XIII. Jahrhunderts, fast durchgängig eine eben so grosse Armuth an geschichtlichen Aufzeichnungen herrscht? um also einzusehen, dass solche Beweise *ex silentio*, mit denen man eben Alles und Nichts begründen kann, dem jetzigen Standpunkt der Wissenschaft gegenüber unhaltbar sind?

Was endlich das westliche Langhaus betrifft, so berichtet der Verf. nach Schöning, dass Erzbischof Sigurd 1248 den Bau desselben begonnen habe, und setzt die Vollendung der Kirche in den Ausgang desselben Jahrhunderts. Auch hier fragen und suchen wir vergeblich nach den Berichten der gleichzeitigen Gewährsmänner; gibt es wirklich Stellen, die diese Nachricht enthalten, warum werden sie nicht mitgetheilt? Im Snorro haben wir keine derartige Andeutung gefunden, und so sehen wir uns auch hier genöthigt, die Richtigkeit der Angabe in Zweifel zu ziehn. Ueberhaupt halten wir es für sehr unwahrscheinlich, dass in Norwegen während der unaufhörlichen Bürgerkriege, die am Ende des XII. und zu Anfang des XIII. Jahrhunderts das Land zerfleischten, eine Bauthätigkeit sich habe entfalten können, wie der Drontheimer Dom sie voraussetzt. Vielmehr glauben wir, dass erst unter Hakon Hakonson (1217—1263), dem es gelang die Zwiste zu Ende zu bringen und dem Lande Frieden zu geben, die Kultur und mit ihr die Pflege der Kunst einen höheren Aufschwung genommen hat.

Wäre die Baugeschichte, die Hr. v. M. uns gibt, selbst — was sie nicht ist — durch authentische Beweisstellen aus gleichzeitigen Gewährsmännern unterstützt, so würden wir dennoch im Hinblick auf den Styl des Doms der Ansicht sein müssen, dass der Bau, den jene Nachrichten im Sinn haben, zerstört worden sei und seine jetzige Gestalt einer späteren Wiederherstellung verdanke. Nun aber, da jene Nachrichten des historischen Beweises ermangeln, müssen wir unsre Ansicht vom späteren Datum des Gebäudes um so entschiedener festhalten. Die Clemenskirche mag immerhin ihrem Kerne nach noch dem XI. Jahrhundert angehören; auch in den Mauern des Kreuzschiffes mögen Reste der älteren Marienkirche (deren frühere Form mit Wahrscheinlichkeit als die des griechischen Kreuzes nachgewiesen wird) enthalten sein. Den Ausbau derselben aber und ihre ganze stylistische Durchführung müssen wir frühestens in den Ausgang des XII. Jahrhunderts verweisen. Auch das Innere dieser Theile, so undeutlich auch ihre Beschreibung ist, und so sehr sie den Mangel von Zeichnungen bedauern lässt, entspricht, so weit man dies aus den Worten des Textes entnehmen kann, dieser Zeit.

Lässt man so die Hypothesen fallen, welche ohne allen Grund das Kreuzschiff dem XI. Jahrhundert zuweisen wollen, so hat man auch nicht lange nach den Vorbildern zu fragen, denen diese Bautheile gefolgt sind. Norwegen hatte genug Seeverkehr mit England und der Normandie, um mit Leichtigkeit Bauleute aus jenen Gegenden herbeirufen zu können. Ohne Zweifel lässt sich die durch einander gewürfelte Mannigfaltigkeit der ornamentalen Ausstattung am besten durch den Umstand erklären, dass Bauhandwerker aus den verschiedensten Ländern an der Ausführung des Doms beschäftigt waren. Diejenigen Formen aber, die sich durch keine Analogie erklären lassen, vielmehr ihrem Grundzuge nach auf einer willkürlich fantastischen Anwendung und Umwandlung allgemein gültiger Formen beruhen, mögen von eingebornen Arbeitern herrühren, deren es ohne Zweifel in Folge der Anregung, die ein bedeutendes Bau-Unternehmen immer verbreitet, manche geben mochte. Nach Allem, was uns die Zeichnungen vor Augen bringen, war der Norweger zwar von vorzüglicher Begabung für die technische Seite der Arbeit, aber ohne allen Sinn für consequente, constructive Durchführung, für harmonische Gesammtanlage und maassvolle Schönheit der Einzelform. In dieser Eigenthümlichkeit zeigt er die grösste Verwandtschaft mit dem Charakter der englischen Bauwerke, wie ja auch die geographische Lage ihn

zumeist und zunächst auf England als Vorbild hinwies. Englisch ist die zweistöckige Anlage des Gebäudes mit den Galeriegängen und Triforien, die sich sogar auf die Kapellen des Kreuzschiffs erstreckt; englisch das auffallend geringe Breitenverhältniss der Schiffe zu ihrer beträchtlichen Länge und der gerade Chorschluss; englisch der mächtige Thurm auf der Kreuzung und das Hinaustreten der Westthürme über die Längenflucht der Seitenschiffe (vgl. Salisbury); englisch ferner ihren wesentlichsten Bestandtheilen nach die Bildung der Kapitäle und andrer Ornamente (vgl. Lichfield und Salisbury); englisch die unschöne und unzweckmässige starke Ausladung der Plinthen und Basen (vgl. abschreckend hässliche Beispiele auf Taf. IX. Fig. 8, 10, 30, 31), so wie die outrirte Geschmacklosigkeit mancher Profile (vgl. Taf. IX. Fig. 3, 33 und Tafel VIII. Fig. 8 bis 11).

Die eigenthümliche Verbindung des Chors mit dem Oktogon erinnert, wie der Verf. richtig bemerkt, an die ähnliche Anlage der Cathedrale von Canterbury, und wohl mag, obschon auch zu Drontheim diese Anordnung aus der Benutzung einer vorhandenen, älteren Anlage hervorwuchs, eine Reminiscenz an jene berühmte Cathedrale stattgefunden haben. Doch war vorzugsweise die Cathedrale zu Salisbury das Vorbild, das man beim Umbau des Doms zu Drontheim im Auge gehabt zu haben scheint. Bekanntlich wurde diese Kathedrale von 1220—1260 erbaut. Hr. v. M., der das nahe Verhältniss der beiden Kirchen hervorhebt, will dem Drontheimer Dom die Priorität einräumen, da, wie er Seite 33 bemerkt, „angenommen werden muss, dass unter zwei Kunstwerken, von denen das eine Nachahmung des andern ist, das vorzüglichere nur das Original sein kann". Diesen Ausspruch müssen wir in seiner allgemeinen Fassung wiederum als nicht zutreffend bezeichnen. Was heisst denn bei zwei Bauwerken — und mit solchen allein haben wir es zu thun —, das eine sei „vorzüglicher" als das andere? Die Hauptbedingungen, die bei einem Bau in Betracht kommen, als Construktion, Gesammtanlage, Detailsausführung, Technik, Material, wie verschieden sind sie und von welch' zufälligen Voraussetzungen abhängig! Die Originalität eines Bauwerkes hängt nicht von der grösseren oder geringeren „Vorzüglichkeit" einer oder mehrerer dieser Grunderfordernisse ab. Sie spricht sich vielmehr, unabhängig von denselben, durch den Geist der Conception und der Formen aus, und Beides finden wir in der Cathedrale zu Salisbury primitiver, selbständiger, als im Dom zu Drontheim. Wir haben bereits oben letzteres Gebäude zu charakterisiren versucht und müssen hier wiederholen, dass es uns seiner Anlage und Durchführung nach auf der Nachahmung englischer Vorbilder zu beruhen scheint.

Oder soll man den Aussprüchen des Hrn. v. M. beipflichten, der in einer weitläufigen Auseinandersetzung nicht allein zu beweisen sucht, dass das Oktogon des Doms zu Drontheim auf den Umbau des Chors der Cathedrale zu Canterbury eingewirkt habe, sondern auch, dass die Cathedrale zu Salisbury [1]) und mit und nach ihr die ganze englisch-gothische Architektur von Drontheim ausgegangen sei? Wir bedauern aufrichtig den dabei gemachten Aufwand von Geist und Scharfsinn; denn was hilft die feinste Beweisführung, wenn die Prämissen unrichtig, wenn das Fundament des ganzen logischen Gebäudes unzuverlässig ist? Wir können nicht mehr nach den Gründen fragen, da sich keine solche finden: aber wir fragen nach der allergewöhnlichsten Wahrscheinlichkeit. Wie soll ein Land, dessen Kunst- und Bauthätigkeit, so interessant auch immer, doch nur winzig und unbedeutend im Vergleich mit der Englands ist; das nur eine einzige hervorragende Cathedrale hervorgebracht hat, während England deren Dutzende besitzt: — wie soll ein solches Land die Wiege und der Heerd der mittelalterlichen Baukunst gewesen sein! Die kurze Glanzzeit, welche der norwegischen Architektur bestimmt war und die sich auf das XIII. und den Beginn des XIV. Jahrhunderts zu beschränken scheint, nimmt den Verf. selbst Wunder. Betrachtet man sie aber als das, was sie ohne Zweifel war, als eine fremdher auf diesen Boden vorpflanzte Blüthe, so ist ihr schnelles Hinwelken leicht erklärlich.

Was uns ferner zum Beweise grosser Bauthätigkeit und baulichen Einflusses der Norweger mitgetheilt wird, schrumpft bei näherer Betrachtung gar sehr zusammen. Die beiden einzigen norwegischen Meister, die Hr. v. M. (siehe S. 36) namhaft zu machen weiss, sind Peter Steipper und Dagfind Bonde, denen er einen Antheil an dem Königsschlosse zu Bergen, einem Baue „von ausserordentlicher Schönheit" beimisst, worauf dann weitere Schlussfolgerungen auf die Bedeutsamkeit der dortigen Bauthätigkeit basirt werden. Nun vergleiche man damit die Anmerkung S. 12, wo v. Holberg die Zerstörung des Schlosses durch die Bagler im Jahre 1207 berichtet: „Es ward zwar noch in demselben Jahre, heisst es da, von Dagfind Bonde und Peter Steipper in etwas wieder aufgebaut, allein es ward sofort wieder eingenommen und zum andernmale niedergerissen." Dies und der weitre Verlauf der Stelle, wo ausdrücklich der Königssaal als hölzern erwähnt und hinzugesetzt wird, dass erst Hakon Hakonson einen steinernen Saal erbaute, legt sogar die Vermuthung nahe, dass jene jedenfalls geringfügige Restauration nur ein Holzbau gewesen sei. Wo bleibt also die hohe Bedeutung von Peter Steipper und Dagfind Bonde?

Ein andrer Dom des Landes, zu Stawanger, trägt ebenfalls die deutlichsten Spuren englisch-gothischer Bauweise, und von den beiden bemerkenswerthesten Kirchen Schwedens, den Domen zu Lund und zu Upsala, steht fest, dass auch an ihnen fremde und nicht etwa norwegische Baumeister gearbeitet haben. Sehen wir uns ferner die Beispiele von angeblich norwegischer Bauthätigkeit im Ausland an, so schwindet die Wichtigkeit derselben ebenfalls vor unsern Augen. Auf S. 33 heisst es: „Die S. Oraus-Capelle auf der Insel Jona soll von den Norwegern erbaut worden sein." Und was wird als Beweis dafür angeführt? Die Illustrirte Zeitung Bd. XVIII., p. 214! Bei der Roslin-Capelle in Schottland, welche 1446 begonnen wurde, wird die Abstammung vom Drontheimer Dom sehr wahrscheinlich gemacht; allein wieviel beweist dies eine constatirte Factum für die ganze übrige Baugeschichte, wenn man bedenkt, in wie naher Verbindung Nord-Schottland mit Norwegen stand! Diese Roslin-Capelle, von allem, was der Verf. vorbringt, das einzige Beispiel, welches eine Thätigkeit norwegischer Bauleute im Auslande nachweist, würde dagegen die Ansicht von dem viel späteren Bau des Drontheimer Domes unterstützen, wenn sie, wie der Verf. sagt, „fast alle Eigenthümlichkeiten und Style des Drontheimer Kirchenbaues" zeigt. Halten wir hiermit zusammen, dass der Dom im Jahre 1328 „durch Feuer beträchtliche Beschädigung erlitt" (S. 15); dass Erzbischof Eilif in demselben Jahre „Geldhülfe zur Instandsetzung der Christkirche" (d. i. des Doms) von den nordischen Bischöfen erbat (S. 19 Anmerk.); dass ferner die Kirche im Jahre 1431 eine noch erheblichere Zerstörung durch den Blitz erfuhr, an deren Beseitigung unter den Erzbischöfen Gauto und Erik Walkendorf (1474 bis 1523) gearbeitet wurde: so regt sich die Vermuthung, ob nicht

1) Die bekannte Nachricht, dass Bischof Richard Poor „*workmen from beyond the seas*" zum Bau der Cathedrale zu Salisbury berufen habe, will der Verf. S. 33 nur auf norwegische Bauleute bezogen wissen; mit welchem Rechte oder aus welchem Grunde, ist uns unverständlich. Warum ein „Normann, wenn er von jenseits des Meeres sprach", damit Frankreich nicht gemeint haben solle, sehen wir nicht ein; noch weniger, warum dieser Ausdruck gerade auf Norwegen zu beziehen sei.

der Chor sammt dem Oktogon erst nach dem Brande von 1328 und das Westschiff nach der Zerstörung von 1431 dem Wesentlichen nach seine heutige Gestalt, wenigstens im Innern, empfangen habe. Daraus liesse sich dann so manche spätgothische Form erklären (man vergleiche namentlich die stylistischen Eigenthümlichkeiten des Verbindungsbaues zwischen Chor und Oktogon), deren Entstehung eine anderweitige Deutung nicht wohl zulässt.

Wir müssen, um den Raum des Kunstblattes nicht zu sehr in Anspruch zu nehmen, uns mit diesen Bemerkungen begnügen. Nach dem Gesagten dürfte es auch wohl müssig sein, dem Verf. durch seine ziemlich labyrinthischen Baureisen über den ganzen europäischen Continent zu folgen, die nur den Zweck haben, überall norwegischen Einfluss herauszuwittern. Nur das Eine erlauben wir uns noch hervorzuheben, worin unsres Bedünkens der Grund zu der seltsamen Betrachtungsweise des Verf. ruht. Ohne einen Blick für die constructive Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Bauwerke zu zeigen, wirrt er die grosse Menge dessen, was er gesehen hat, unter einander, so dass wahrhaft leitende Gesichtspunkte für die Anschauung und Beurtheilung daraus nicht zu gewinnen sind. Statt dessen bringt er mit mühseliger Genauigkeit ganze Reihen von Beispielen zusammen, um durch die Wiederkehr eines und desselben Ornaments Stylverwandtschaften zu constatiren. Es liegt aber auf der Hand, dass solche Kriterien nicht, oder doch nur in den seltensten Fällen hinreichend sind, Schlüsse auf direkte Uebertragung darauf zu basiren. Nur wo besondere Gesammt-Conceptionen, Grundformen, Construktionsgedanken sich wiederholen, darf man auf bewusste Nachahmung schliessen.

Wie unsicher aber in der Beobachtung solcher Dinge der Blick des Verf. ist, davon bietet sein Buch eine Reihe der merkwürdigsten Beispiele. Um nur Einiges hervorzuheben, führen wir ein paar Notizen von S. 41 u. flg. an. So soll S. Gereon in Köln unleugbare Verwandtschaft mit dem Oktogon zu Drontheim haben. An Gross Martin zu Köln will er „Normannisches und sogar orientalisch gebildetes Bogenwerk“ bemerkt haben. Die Kirche in Schwarzrheindorf soll „lebhaft“ an die norwegischen Holzkirchen erinnern! Die Klosterkirche zu Riddagshausen nicht minder. Die Kapelle zu Cobern soll eine „auffallende Uebereinstimmung“ mit dem Oktogon des Doms zu Drontheim haben. Die Kirche zu Offenbach am Glan soll nun durchaus à la Drontheim sein, und die Liebfrauenkirche zu Trier recht eigentlich verwandt mit Drontheim. Wahrlich, es mag eine Kirchenanlage gestaltet sein, wie sie wolle, die Erinnerung an den Drontheimer Dom bleibt für sie unvermeidlich, und wenn es am Ende auch als ein harmloses Privatvergnügen betrachtet werden müsste, falls Jemand sich vorgesetzt hat, *à tout prix* Aehnlichkeiten aufzuspüren, wie ja manche Mütter auch immer Aehnlichkeiten ihrer Lieblingskinder mit hervorragenden Personen ausfindig zu machen wissen: so muss doch dagegen hier protestirt werden, wo die Absicht so klar hervortritt, alle jene Bauten in einen Causalnexus mit dem Dom zu Drontheim zu bringen. Ein solches Verfahren ist ganz darauf eingerichtet, jede Art individueller, schöpferischer Thätigkeit aus der Baugeschichte zu streichen, die Mannichfaltigkeit der Einzelwerke in einförmige Monotonie zu verwandeln und die Regeln sklavischer Nachahmung an die Stelle der Gesetze freien künstlerischen Schaffens zu setzen. Es ist doch in der That gar zu äusserlich, so verschiedene Construktionen, wie die der Liebfrauenkirche zu Trier, S. Godehard zu Hildesheim, Gereon zu Köln, San Vitale zu Ravenna in eine innere, direkte Beziehung zu einander setzen zu wollen; zu oberflächlich, sich durch den Chor der Ludgerikirche zu Münster ebenfalls an das Oktogon zu Drontheim erinnern zu lassen.

Mit einem Worte: der Drontheimer Dom ist dem Blick des Verf. der Mittel- und Ausgangspunkt aller mittelalterlichen Architektur des christlichen Europa's, und mit Freuden ergreift er die Deduktionen des Herrn Mertens, der in seinen Untersuchungen nach dem Ursprunge des Spitzbogenstyls dahin gekommen ist, ein gewisses unbekanntes „Centrum“ zu vermuthen, von welchem der gothische Styl ausgeflossen sei. Dies unbekannte Centrum, das für Mertens' Auge noch geheimnissvoll verhüllt war, Hr. v. Minutoli hat es entdeckt, indem er den Isisschleier herabgezogen, der den Dom zu Drontheim verhüllte. Ob aber Mertens von dieser Deutung seines „Centrums“ befriedigt sein wird, wissen wir nicht. Wir wissen nur, dass wir selbst es nicht sind.

Doch diese Meinungsverschiedenheit soll uns gegen die Vorzüge der Schrift des Hrn. Verf., die in den zahlreichen Nachrichten über die bis jetzt unbekannten norwegischen Kunstdenkmäler bestehen, weder verblenden noch undankbar machen. So nachdrücklich wir seine, unsres Erachtens völlig unhaltbaren, Hypothesen zurückweisen mussten, so offen und bereitwillig erkennen wir das viele positiv Erfreuliche und Erspriessliche seiner Arbeit an. **W. Lübke.**

Zeitung.

'E **Berlin.** Der Bildhauer J. B. Schott aus Rödelsheim bei Frankfurt a. M. hielt sich einige Tage bei uns auf, hauptsächlich um unsere Bauwerke, die ihn interessirten, näher in Augenschein zu nehmen. Derselbe zeigte eine Mappe mit einer Auswahl von Randzeichnungen zu deutschen Dichtern der Neuzeit, welche sowohl durch die Originalität der Erfindung, als durch äusserst saubere und geschickte Ausführung Bewunderung und Freude erregen. Die phantastische Ungebundenheit des Arabeskencharakters umspielt mit Anmuth die sinnigen Darstellungen, welche ihrerseits einfach und beziehungsreich zugleich sind. Der Künstler wird diese Sachen in Kupfer gestochen bei Kunze in Mainz erscheinen lassen. Ein besonderer Vorzug derselben ist noch, dass die Auswahl der illustrirten Dichtungen eine sehr ansprechende und gesunde ist. Die erste Lieferung ist beinahe vollendet und wird demnächst ausgegeben werden können.

Kaulbach ist seit dem 15. Juni wieder bei uns. Das dritte (in der Reihenfolge das zweite) der grossen Museumsbilder, welches das „Griechenthum“ behandelt, wird in diesem Sommer vollendet werden, so dass im nächsten Jahre die „Hunnenschlacht“ in Angriff genommen werden kann. Seine Shakespeare-Illustrationen, die hier bei Nicolai herauskommen werden und von denen wir unsern Lesern bereits eine ausführliche Beschreibung geliefert haben, sind bereits unter den Händen der Stecher.

W. **Amsterdam**, im Juni. Die holländischen Blätter berichteten bereits vor einiger Zeit über eine bei Hilversum gemachte Entdeckung und Ausgrabung mehrerer uralter Feuer- oder Heerdstätten, über deren ursprüngliche Bestimmung die Archäologen nicht einig schienen.

Die Staatszeitung meldet nun über jene Entdeckung das Folgende, welches ich Ihnen hiermit in Kürze mittheile und welches mir für das Deutsche Kunstblatt um so geeigneter scheint, als dem Kunst- und Geschichtsforscher über die Urbewohner der hiesigen Gegenden und über jene entfernte Periode ein Fingerzeig geboten wird, in welcher Celten und Germanen in der niederländischen Geschichte noch nicht auftreten und welche man die „Steinperiode“ nennt.

„Es sind jetzt auf einem Raume von nicht 100 Ellen, gelegen an dem südlichen Abhange der „hohen Haide“ bei Hilversum, nahe an der Utrechtschen Grenzscheide, im Ganzen nicht weniger als 13 unter der Erde gelegene bepflasterte Feuerstellen entdeckt, eine Elle hoch mit Sanderde überdeckt und woraus mehr als 300 aus Stein gearbeitete Geräthe ausgegraben wurden. Diese Geräthe: Schleuderkugeln, Lanzen- und Pfeilspitzen, Keile (Streitäxte?), Messer- und Schleifsteine, sind grösstentheils dem Museum der Alterthümer einverleibt worden. Dieselben sind im Allgemeinen roh aus Rollsteinen bearbeitet, die noch jetzt auf der Haide gefunden werden, und mitunter bloss auf ein Paar

Seiten geschliffen; von Feuersteinen sind nur drei kleine Messerchen. Die Lanzen- und Pfeilspitzen (welche die grösste Anzahl ausmachen) sind von durchaus eigenthümlicher Form, nämlich länglich und an vier Seiten zu einer Spitze zugeschliffen, wie sie anderswo, auch im Auslande, noch nicht gefunden sind. Auch die Heerdsteine selbst sind, wie roh auch, als durchaus eigenthümlich anzusehen, weshalb man Durchschnitte, Grundrisse und Zeichnungen davon hat anfertigen lassen. Alle Heerdstätten bestanden aus einem Pflaster von Kieseln, plus minus eine Elle lang und reichlich eine halbe Elle breit, ohne Cement oder Kalk in den Sand gebettet und das mitunter halbrund, meistens indessen an drei Seiten geschlossen wurde durch ein aus Kieselsteinen aufgestapeltes Mäuerchen von p. m. 20 Zoll Dicke und 50 bis 60 Zoll Höhe. Die offene, nicht von einem Mäuerchen versehene Seite lag bald einmal dem Osten, dann dem Westen zugekehrt, oder auch süd- oder nordwärts, so dass offenbar kein festes System befolgt war. — Auf dem Boden von allen Pflastern befand sich zur Dicke von einigen Zollen graue Asche, mitunter mit Holzkohlen vermengt, und auf zwei Pflastern wurden ein Paar Keile (Streitäxte, Wiggen) und ein tragbarer Schleifstein gefunden. Aber die meisten steinernen Geräthe wurden immer rechts oder links am Eingange unter einem Steine gefunden, der gewöhnlich noch durch einen zweiten Stein bedeckt war. Unter diesem Steine, der meistens abgeplattet erschien und p. m. 30 Zoll im Durchmesser mass, lagen dann die Geräthe dicht bei einander, mitunter mehr als 30 Stück zusammen, auf Holzkohlen und Asche, während sich bisweilen die Asche noch mit Knochen gemischt zeigte, welche dann absichtlich in eine kleine Höhlung von p. m. 20 Zoll niedergelegt waren. Mitunter jedoch fand man keine Knochen unter der Asche und dann waren diese absichtlich unter einen anderen Stein gelegt, der sich gerade an der entgegengesetzten Seite des Eingangs befand. Unter den Knochen fand man keine Menschen-, sondern lediglich Thierknochen, und zwar einen Theil des Schneidezahns eines Bibers, Theile des *os canon* eines Wiederkäuers und Knochen-Fragmente, höchstwahrscheinlich von Ziegen oder Böcken.

Man hat hieraus geschlossen, dass die Feuerstätten nicht als Gräber anzusehen sind, noch mit Begräbnissstellen in Verbindung standen, oder gar als Stätten für hässliche Verrichtungen dienen konnten, sondern nichts anderes, als Opferstätten waren. — Es muss dabei im Auge behalten werden, dass dieselben von einem Volke herrühren, welches noch auf sehr niedriger Kulturstufe stand, wahrscheinlich noch dem Fetischdienst zugethan war, weder Ackerbau, noch die Bearbeitung der Metalle kannte, von der Jagd und dem Fischfang lebte und zu den allerältesten Bewohnern dieses Landstrichs gehört, von dem auch die s. g. Hünenbetten herkommen; ein Volk, dessen Dasein bis zu 1000 Jahren vor Christus und höher hinaufsteigen dürfte. — Es ist zu bemerken, dass der grösste der Keile (Wiggen) 22 Zoll lang war, der kleinste 3 Zoll; die grösste Lanzen- oder Pfeilspitze 9¼, die kleinste blos 2¼ Zoll; die grösste Schleuderkugel einen Durchmesser von 10 Zoll, die kleinste 5 Zoll hatte und dass die Holzkohle sich als von Erlen- und Tannenholz *(pinus silvestris)* herausstellte.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Danzig.

Es war im November des Jahres 1835, als Danzig durch die Bemühungen des Dir. Dr. Engelhardt, des Prof. Schultz und des Hrn. J. Simpson zuerst eine Kunstausstellung in seinen Mauern sah. Da unsere Stadt an der Strasse von Stettin nach Königsberg liegt, in welchen Städten bereits, in Verbindung mit Breslau und Posen, Kunstvereine bestanden, so lag der Versuch einer Einfügung in diesen Turnus nahe, obwohl sich sonst nicht sagen lässt, dass ein allgemein verbreiteter Sinn für die Kunst und Liebe zu derselben einem solchen Unternehmen günstig entgegengekommen wäre. Wo waren die Zeiten hin, da Danzig eine thätige Beschützerin der Künste gewesen, wo waren die Kunstschätze aus der niederländischen Schule geblieben, an denen wir einst so reich? — Der Krieg hatte sie vernichtet oder in alle Winde zerstreut! Es war, als ob er allen Kunstsinn mit hinweggenommen hätte. Und wo die Lebensaufgabe auf den Erwerb des materiellen Daseins durch Handel und Gewerbe hinweist, wo ausserdem in dieser Beziehung eine wankende und in etwas geschwundene Blüthe zur Befestigung und Wiedererringung nöthigt, da wird am leichtesten dem Vorurtheil Vorschub geleistet, dass die Kunst lediglich ein Luxusartikel für die Gebildeten und durch äusserlichen Besitz Bevorzugten sei, wie wahr es auch ist, dass ihre Förderung und Pflege meist aus dem Sonnenschein der Höhen des Lebens und einer sorgenlosen Existenz entspringe. So hat auch unser Verein durch die Gunst der kunstsinnigen Königsfamilie und den Anklang in den höheren Ständen zuerst eine feste Begründung gewonnen.

Die erste Ausstellung zählte 304 Nummern. Davon waren ihrer 11 von S. M. dem Könige und dem königlichen Hause, 170 aus anderweitigem Privatbesitz beigesteuert worden; nur 79 Nummern waren verkäuflich. 38 Nummern waren Bilder älterer Meister, 212 Gemälde und Zeichnungen, so wie 26 Skulpturwerke und Medaillen rührten von lebenden Künstlern her, wozu noch 28 Gegenstände des Gewerbfleisses kamen.

Die zweite Ausstellung zählte schon 644 Nummern, worunter nur 16 Bilder älterer Meister, 7 Skulpturen und 27 Gegenstände der Kunstindustrie; die Gemälde lebender Künstler waren also schon entschieden dominirend; auch waren schon 442 der eingelieferten Werke verkäuflich.

Obgleich im regelmässigen Verlaufe nur alle zwei Jahre ausgestellt werden sollte, so wurde doch im Jahre 1838 eine ausserordentliche Schau veranstaltet, die das besondere Interesse darbot, dass eine Anzahl Gemälde von älteren Danziger Künstlern aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts gezeigt wurden.

Die Ausstellung von 1839 bot einen erneuten Aufschwung dar. Sie bestand aus 851 Nummern und gab zuerst in ausgedehnterer Weise den ausländischen Künstlern Raum, indem die Niederländer durch 55, die Franzosen durch 23 und die Engländer durch 4 Bilder vertreten waren.

Die Gründung eines Stadt-Museums hatte man von Anfang an im Auge gehabt, und es war gleich in den Statuten zur Creirung desselben die Hälfte der Ueberschüsse dazu bestimmt worden. Im ersten Jahre hatte nur ein einziges allegorisches Bild von Moller in Danzig (für 25 Thlr.) gekauft werden können. Dahingegen erlaubte das Jahr 1837 schon eine Ausgabe von 863 Thlr. 18 Sgr. für Bilder von Achenbach, Bürkel, Monten, D. Quaglio und Völker. In den Jahren 1839 bis 42 wurde Alles auf ein grosses historisches, bei Rosenfelder bestelltes Gemälde gewandt, welches den Pankratius Klein, den ersten Danziger Reformator, verherrlichte. Es kostete in Allem 1133 Thlr. 10 Sgr. Unter späteren Erwerbungen heben wir hervor: J. Schrader's „Papst Gregor und Cencius", welches im Jahre 1845 für 700 Thlr. erworben wurde. Geschenke wohlwollender Kunstfreunde vermehrten ausserdem unsere Sammlung; doch ist mit Bedauern zu melden, dass die Ankäufe für sie mehr und mehr abnehmen.

Die Vollendung des eben erwähnten Rosenfelder'schen Gemäldes gab nach der ordentlichen Ausstellung im Jahre 1840 Gelegenheit zu einer kleineren ausserordentlichen im Jahre 1841.

Die Ausstellung von 1842 zählte nur 356 Nummern. Dagegen ist in den nunmehr zweijährlich wiederkehrenden Expositionen eine allmählige Steigerung zu bemerken, so dass die zehnte Ausstellung (1852) schon wieder über 600 Kunstwerke enthielt.

So hoffen wir denn, dass wachsende Theilnahme uns auch wieder in den Stand setze, für die Vergrösserung unseres Museums wirken zu können; denn wenn wir uns auch sagen dürfen, manches herrliche und berühmte Kunstwerk im Laufe der Jahre zur Anschauung gebracht zu haben, wenn auch manches gute Bild im Privatbesitz hier verblieben ist — eine ganz besondere Freude gewährt doch der gemeinsame, dem Genusse Aller geöffnete Schatz.

(Der heutigen Nummer liegt eine Feder-Steinzeichnung und das Beiblatt No. 7 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 7. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Letzte Entgegnung auf des Kunsthändlers Herrn Linck Gegenerklärung vom 5. Juni 1853.

Hätte Herr Linck seiner Relation in No. 5 des Beiblatts seinen Namen oder auch nur einen Buchstaben untergesetzt, so wie es sich gebührte und es die Sitte und Würde dieses Kunstblatts erheischt, so würde er nicht den Vorwurf verdient haben, seinen Worten den falschen Schein zuzuwenden, als gingen dieselben von der geehrten Redaktion aus; und ich würde dann meiner Erklärung überhoben gewesen sein: denn meine Rechtfertigung lag in der Enthüllung jener Anonymität. Dass aber verdiente Zurückweisung Herrn Linck nicht ruhen lässt, mir fortgesetzt zu zeigen, wie er gegen mich gesinnt sei, dies ist weder meine Schuld, noch ein Gegenstand zu weitrer Besprechung im Kunstblatte. Wer sehen will, mit welchen Waffen Herr Linck kämpft, der vergleiche die von ihm selbst jetzt gewählten Beispiele falschen Lobes mit meinem Cataloge, und sogleich die ersten Nummern jener zwei Zahlenreihen aus den Altdeutschen und Rembrandt sprechen deutlich: No. 4, wo auch jetzt nicht ein Wort der dortigen Verzeichnung zurückgenommen werden kann, und No. 619, wobei auch nicht eine Sylbe steht, die als ein Lob des Exemplars gedeutet werden könnte. Und dies nennt Herr Linck „Thatsachen"! Auf gleiche Weise werde ich Jedem, der zu solchem Zwecke sich an mich privatim wendet, unwiderlegliche Beweise für meine Behauptung geben, dass jener zuerst gegebene Auszug „ungenau" und „willkührlich" war. Herrn Linck aber selbst sage ich nichts weiter; denn sein Bedauern, meine Sammlung nicht noch tiefer herabgesetzt zu haben, ist an sich komisch genug und wirft mit Folgendem das rechte Licht auf seine Triebfedern; und seinen Insinuationen über „Speculations-Auktionen" etc. gebührt nur das Schweigen der Verachtung. Meine Freunde und Bekannte kennen die Gründe, warum ich jetzt jene Sammlung — welche ganz andre Autoritäten, als der Kunsthändler Hr. Linck je gebildet hat oder bilden wird, eine vorzüglich schöne und ausgezeichnete genannt haben — zur Versteigerung gab; und Andern sind die Motive dazu gleichgültig.

Dresden, den 22. Juni. 1853.

Dr. W. Ackermann, Prof.

Wir wünschen, dass hiermit diese Angelegenheit ihre Erledigung gefunden haben möge. Die Red.

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Die ältesten in Koburg und Hildburghausen geschlagenen Münzen, von F. Streber. In den Abhandlungen der philosoph. philolog. Klasse d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. 1853. 7. Bd. 1. Abthl.

Annales Archéologiques p. Didron ainé T. XIII. 2 liv. Paris. Mars et Avril 1853. — *Le Maistre d'Anstaing:* La chasse de Saint Eleuthère. — Mystère des actes des apotres. — *Eugène Grésy:* Mitre de Jean de Marigny (mit Abbild.) — *F. de Roisin:* La cathédrale de Trèves. — *Alfred Darcel:* Les repas chrétiens. (mit der Abbild. eines Waffeleisens aus dem 13. Jahrh. im Museum vom Hôtel de Cluny.) — *Gilbert:* Les urnes de Cana. — Mélanges et nouvelles. Die Kirche zu Pont-sur-Yonne, mit Abbild. des Längendurchschnitts. — *A. Noyet Lacoudre:* über verschiedene siebenarmige Leuchter. *L. de Buzonnière* berichtet über die Entdeckung einer alten Crypta bei Orleans, aus dem XI. Jahrh. — *Didron* eifert für die Aufführung religiöser Dramen in unsrer Zeit, gegenüber einem Verbot des Präfecten von Vaucluse — Inhalt des Programms für den archäologischen Congress in Troyes.

The Art Journal. Juniheft 1853. — Die 85. Ausstellung der Königl. Akademie. — Die Ausstellung der Gesellschaft der Aquarellisten. — Frau Merrifield: die Kleidung, eine schöne Kunst. — Die Ausstellung von Zeichnungen und Skizzen von Dilettanten. — Nekrolog: B. Sangiovanni. — Ausstellung der Werke lebender, deutscher Künstler. Diese Ausstellung in New-Bondstreet zählt 50 Nummern. Die Stärke derselben liegt in der Landschaft und norwegische und italische Gegenden sind am meisten vertreten. Anerkennend hervorgehoben werden die Arbeiten von Achenbach, Tidemand und Gude, Schalten, Schirmer, E. Hildebrandt und die der Genremaler H. Ritter und A. Siegert. In Camphausen's „Carl I. bei Naseby" wird der Mangel an Portraitähnlichkeit getadelt, obschon das Bild sonst geistvoll und geschickt genannt ist. Die Königin hat einige der besten Landschaften angekauft, andere sind aus dem Besitz des Lord Ellesmere. Es ist die Absicht diese deutsche Ausstellung jährlich wiederkehren zu lassen. Das A. J. hält das Unternehmen etwas für eine Spekulation, fügt aber das Geständniss hinzu: „Britische Künstler mit der heutigen deutschen Schule bekannt zu machen ist ein grosses Almosen." (a boon of magnitude.) — Die Ausstellung in Dublin.

L'Artiste. 1853. Tome X. No. 6. Victor Pavie. Le Musée de Nantes. I.

No. 7. Le Musée de Nantes. II. — Th. Gautier: La vente de Decamps.

No. 8. Clément de Ris: Le musée de Lyon.

Bekanntmachung und Aufruf,

das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg betreffend.

Die gebildetsten europäischen Nationen, von denen wir nur die Engländer und Franzosen nennen wollen, haben ihr Nationalmuseum, nur wir Deutsche nicht, weil wir geschieden in Einzelstaaten sind. Wohl besitzt jeder der letztern, sei er auch noch so klein, ein Staats-Archiv, Bibliotheken so wie Kunstsammlungen verschiedener Art; aber es herrscht weder ein Zusammenhang dieser verschiedenen Zweige unter sich, noch weniger besteht für ganz Deutschland ein Centralpunkt, in welchem die einzelnen Staatssammlungen zusammenliefen, sich begegnen und ergänzen können. Dieser Mangel ist für jeden Forsche

in Geschichte, Literatur und Kunst sehr fühlbar, namentlich für den, welcher nicht Zeit und Geld genug hat, um alle grossen und kleinen Residenzen, Haupt- und Universitätsstädte zu bereisen und die dortigen Bibliotheken, Archive und Kunstsammlungen zu durchsuchen, bei der Ungewissheit irgend etwas Erhebliches für seine speziellen Zwecke zu finden. Aus diesem sehr fühlbaren Uebelstande erwuchs die Idee, auch für Deutschland ein Nationalmuseum zu errichten, aber ein den besondern Verhältnissen des Landes, welches eine Centralisation der Originalschätze nicht zulässt, anpassendes, daher ganz eigenthümlich deutsches Museum. Es sollen nemlich allerdings auch Originalschätze der Literatur und Kunst deutscher Vorzeit, so weit dies durch Ankauf und Stiftungen möglich sein wird, zusammengebracht und damit zugleich eine Rettungsanstalt dessen, was ausserdem durch Händler ins Ausland wanderte, begründet werden; daneben aber soll zugleich ein Centralrepertorium für die sämmtlichen in Deutschland bestehenden zerstreuten Staats- und öffentlichen Sammlungen angelegt werden, um daraus zu ersehen, was an Quellen und Denkmälern der Geschichte, Literatur und Kunst deutscher Vorzeit (vorläufig bis 1650) existirt und wo es zu finden sei. Mit Freuden können wir Deutsche darauf verzichten, in Originalien alle diese Schätze in Ein Lokale zu vereinigen, (was gewiss der allgemeinern Verbreitung der Bildung nur Eintrag thun würde), wenn wir so weit sind, zu wissen, wo etwas zu finden ist und vorläufig alles dies in organisch-wissenschaftlicher Ordnung zu Papier gebracht haben. Es wird dann durch reichliche Unterstützungen auch möglich werden, neben diesen blos beschreibenden Verzeichnissen von den wesentlichsten und besten Gegenständen Abgüsse, Zeichnungen, wie schriftliche Copien zu erlangen und im Nationalmuseum wohl geordnet zusammen zu stellen, um so dem Forscher in den meisten Fällen die Originalien selbst bei seinen Arbeiten entbehrlich zu machen. Aus den durch diese Vorbereitungen zugänglich und nutzbar gemachten Quellenschätzen sollen mit der Zeit durch tüchtige Fachmänner sowohl wissenschaftliche als populäre Schriften zur Kunde der Geschichte, des Lebens und Strebens unserer Vorfahren in Stadt und Land hervorgehen und zu möglichst billigen Preisen allgemein verbreitet werden.

Dies ist nun was das im Herbst 1852 zu Dresden auf einer Versammlung deutscher Gelehrten und Kunstforscher beschlossene, im Jahre 1853 als Nationalinstitut zu Nürnberg begründete germanische Museum will und sich zur Aufgabe gestellt hat. Eine Aufgabe, würdig einer grossen Nation, aber auch nur ausführbar durch Mitwirkung einer solchen! Haben wir ja selbst ohne allgemeine Mitwirkung, nur durch einzelne Männer der Wissenschaft und kleine Vereine Grosses leisten sehen, wobei wir nur an J. Grimm, Pertz, Böhmer, Chmel und Genossen erinnern wollen! Es ist zu hoffen, dass kein deutscher Gelehrter dem guten Werke seine Theilnahme versage, wenn es an ihn kommt, etwas hiefür thun zu können. Wir laden hiezu jeden Mann deutscher historischer Wissenschaft und Kunst ein. — Was aber die materiellen Mittel betrifft, so sind nicht nur jährliche Geldzuschüsse aus Regierungsfonds zu hoffen, sondern es hat sich auch bereits ein Unterstützungsverein unter dem Namen „Aktiengesellschaft für das germanische Museum" gebildet, dessen Sitz zu Nürnberg ist; auch haben sich viele Stimmen erhoben, mit jährlichen Geldbeiträgen nach Kräften das Museum unterstützen zu wollen. Doch um beides, Aktienzeichnung und Jahresbeiträge, durch alle deutsche Staaten sowohl als auch in den beim Museum historisch interessirten Ländern, Schweiz, Elsass, Lothringen, Burgund, den Niederlanden und Ostseeländern, ja wo nur Deutsche sind, zu ermöglichen, ist es nothwendig eigene Agenten aufzustellen, zur Verbreitung der Einladungen, zur Zeichnung und Eincassirung der Aktien und Jahresbeiträge. Wir zweifeln auch nicht, dass in jedem bedeutendern Orte nicht nur Deutschlands, sondern aller Länder, wo historisches Interesse dafür noch nicht erstorben ist, doch Ein wohlgesinnter Ehrenmann sich dazu finde, die oben bezeichneten Bemühungen uneigennützig auf sich zu nehmen. Und in diesem Vertrauen fordern wir alle die Lust haben dem Vaterlande diesen Liebesdienst zu leisten auf, dem unterzeichneten Vorstande ihre Namen zu nennen, um baldmöglichst ihnen die gedruckten Einladungen zur Zeichnung der Aktien- und Jahresbeiträge zusenden zu können. Damit wir aber auch Zeugniss ablegen können von dem was während der kurzen Zeit des Bestehens des Museums geschehen ist, so laden wir jeden Freund der guten Sache ein, nach Nürnberg zu kommen und zu sehen welche Schätze deutscher Kunst und Literatur bereits durch patriotische Theilnahme im Besitz des Museums sind: eine Bibliothek von 10,000 Bänden, reich an Handschriften und Seltenheiten, eine Urkunden- und historische Aktensammlung, eine Sammlung alter guter Gemälde, Miniaturen, Handzeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte, Sculpturen aller Gattungen, Münz-, Siegel-, Waffen-Geräth- und Instrumenten-Sammlungen, alles wohl geordnet und mit den speziellsten Nachweisungen versehen. Eine Zeitschrift „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, neue Folge" wird als Organ des Museums mit 1. Juli monatlich, womöglich alle 14 Tage, erscheinen und durch Post zum Jahrespreis von 2 Fl. oder 1 Thlr. 6 Gr. versendet. Ein Anfrage-, ein literarisch-artistisches Bureau ist organisirt, wodurch wir im Stande sind jetzt schon historische Arbeiten von Gelehrten und Kunstforschern einigermassen zu unterstützen, so wie überhaupt Anfragen die sich auf spezielle Zweige der Geschichts-, Rechts-, Sitten und Sprachkunde, so wie auf Kunst beziehen, sowohl schriftlich als bildlich zu erledigen. Fast täglich treffen kleinere oder grössere Gaben ein und viele sind in Aussicht gestellt, ja es ist nicht geringe Hoffnung da, dass, nach den bereits von einigen der bedeutendsten Buchhandlungen gegebenen Beispielen, sämmtliche deutsche Buchhandlungen von ihren einschlagenden Verlagswerken dem Museum ein Gratisexemplar zukommen lassen wollen. So mögen sich denn von allen Seiten Kräfte zum guten vaterländischen Werke vereinigen und jeder nach seinem Stande und Berufe etwas dazu thun!

Nürnberg, am 19. Mai 1853.

Der Vorstand des germanischen Museums Frhr. H. v. u. z. Aufsess, Dr. jur.

Die Mitglieder des Gelehrten-Ausschusses des Museums:

Dr. Apolt, Prof. z. Jena. Arneth, k. k. Reg.-R. u. Dir. d. k. k. Münz- u. Antiken-Cab. z. Wien. Bauer, geh. Staatsarchiv. z. Darmstadt. Becker, k. pr. Steuercommiss. z. Würzburg. Becker, Organist u. ord. Lehr. a. d. Conservat. d. Musik z. Leipzig. Dr. Beeg, Rekt. d. Gewerbsch. z. Fürth. Dr. Bergmann, k. k. Rath u. Custos z. Wien. Frhr. v. Beust, k. s. Oberberg-Hauptmann z. Freiberg. H. Ph. Cappe, z. Dresden. Dr. Ennemoser, z. München. Erbstein, k. s. Staatsarchiv. z. Dresden. Dr. E. Förster, z. München. Dr. Gengler, Prof. d. Rechts z. Erlangen. Dr. Gerber, Vice-Kanzler u. Prof. d. Rechts z. Tübingen. Dr. Gersdorf, k. s. Hofr. u. Oberbibl. z. Leipzig. Dr. Häser, Prof. d. Medic. z. Greifswalde. Dr. J. H. v. Hefner, Prof. z. München. Jarwart, k. pr. Hofmaler z. Bayreuth. Dr. Klemm, k. s. Hofr. u. Oberbibl. z. Dresden. Dr. Kopp, Prof. z. Giessen. Dr. Kratz, z. Hildesheim. Krieg v. Hochfelden, grossh. bad. Obrist u. Mitgl. d. Milit.-Commiss. d. d. Bund. z. Frankfurt. Dr.

Landau, Archiv. z. Cassel. Dr. v. Langenn, geh. Rath u. Präsid. d. Ob.-App.-Ger. z. Dresden. Lappenberg, Archiv. d. fr. St. Hamburg. v. Ledebur, k. pr. Hauptm. a. D. u. Dir. d. k. Kunstkam. z. Berlin. Dr. Lindner, Prof. d. Kirchengesch. z. Leipzig. Dr. Lisch, Archiv. z. Schwerin. Dr. Märcker, k. pr. Archiv-R. u. Hausarchiv. z. Berlin. Dr. Massmann, Prof. z. Berlin. Dr. W. Menzel, z. Stuttgart. Odebrecht, k. pr. Kreisger.-Direkt. z. Berlin. v. Olfers, k. pr. geh. Rath u. Dir. d. k. Museums z. Berlin. J. D. Passavant, Dir. d. städel. Instituts z. Frankfurt a. M. Dr. Pfeiffer, Prof. u. Bibl. z. Stuttgart. v. Quast, k. pr. Bau-R. u. Generalconserv. d. Alterth. in Preuss. z. Berlin. Dr. C. v. Raumer, Bergr. u. Prof. z. Erlangen. Dr. R. v. Raumer, Prof. z. Erlangen. Dr. Ritgen, Prof. d. Archit. z. Giessen. Dr. Rössler, z. Göttingen. Dr. E. Frhr. v. Sacken, z. Wien. C. v. Sava, z. Wien. Dr. Schulz, k. s. Reg.-R. u. Vorst. d. k. Kunst- u. Antiken-Samml. z. Dresden. Sotzmann, k. pr. Oberfinanzr. a. D. z. Berlin. Vossberg, k. pr. geh. Registrat. z. Berlin. Waagen, Prof. u. Dir. d. Bildergal. d. k. Mus. z. Berlin. Dr. W. Wackernagel, Prof. z. Basel. Dr. Wasserschleben, Prof. d. Kirchenr. z. Giessen. R. Weigel, Kunst- u. Buchh. z. Leipzig. T. O. Weigel, Kunst- u. Buchh. z. Leipzig. Wiggert, Prof. u. Dir. des k. Gymnas. z. Magdeburg. Dr. Wilda, Prof. d. Rechts z. Breslau. C. Wilhelmi, z. Sinsheim. Dr. Zöpfl, grossh. bad. Hofrath z. Heidelberg.

Einladung zur Kunstausstellung im Jahre 1853.

Nach einer allerhöchsten Entschliessung wird noch im Laufe dieses Jahres eine öffentliche Ausstellung von Werken lebender Künstler in dem k. Kunst-Ausstellungsgebäude dahier stattfinden. Demzufolge beehrt man sich, einheimische wie auswärtige Künstler zu zahlreicher Theilnahme an dieser Ausstellung einzuladen, indem man sich erlaubt, die nachfolgenden Punkte zu genauer Beachtung dabei zu empfehlen. 1. Die Ausstellung beginnt am 25. August und dauert bis zum 25 October. 2. Die zu dieser Ausstellung bestimmten Kunstgegenstände sind spätestens bis zum 10. August in dem Ausstellungs-Lokale abzuliefern, und die Einhaltung dieses Termins erscheint um so nöthiger, als nur dadurch eine zweckmässige Aufstellung der Werke und eine rechtzeitige Abfassung des Katalogs zu ermöglichen ist. 3. Zur Aufstellung zulässig sind: Originalwerke der Malerei und Bildnerei, Cartons, architektonische und andere Zeichnungen, Kupferstiche, gute Lithographien etc. 4. Die Akademie behält es sich vor, Werke die in Gegenstand oder Darstellung Beanstandung finden könnten, von der Ausstellung auszuschliessen. 5. Die Akademie übernimmt nur für die Werke derjenigen Künstler, welche wirkliche oder Ehrenmitglieder dieser Akademie oder von ihr zu Einsendungen besonders eingeladen sind, oder denen auf vorherige Anfrage freier Transport zugesichert wurde, die Kosten der Her- und Rückfracht. 6. Der freie Transport, wo derselbe nach Artikel 5. stattfindet, erstreckt sich indess nur auf Werke, welche nicht über 3 Centner Gewicht haben. Wegen Sendungen, welche dieses Gewicht übersteigen, hat man sich erst mit der Akademie rechtzeitig ins Benehmen zu setzen. 7. Ebenso erstreckt sich der freie Transport nur auf solche Werke, welche rechtzeitig eingelaufen sind. 8. Für Werke die von ihren Einsendern noch vor dem 25. October von der Ausstellung zurückgenommen werden, fallen die Kosten der Rückfracht den Einsendern zur Last. 9. Sendungen mit der Post oder durch Schnellfuhren werden unfrankirt nicht angenommen. Ebenso wenig werden Spesen für Verpackungskosten und dergl. vergütet. Doch besorgt die Akademie bei denjenigen Werken, welche obigen Bestimmungen nach auf Kosten der Akademie ein- und zurückgesendet werden, die Verpackung vor der Rücksendung auf ihre Kosten. Für alle übrigen Werke sind Commissionäre abzuordnen, welche dieselben im Aufstellungslokale franco abzugeben und nach beendigter Ausstellung auch deren Zurücknahme, Verpackung und Weitersendung auf Kosten der Einsender zu besorgen haben. 10. Für Beschädigungen, welcher Art sie auch seien, haftet die Akademie nur dann, wenn solche nachweislich durch ihre Schuld herbeigeführt wurden. Die Zusendungen, so wie die Rücksendungen geschehen auf Gefahr der betreffenden Einsender. Zur Constatirung des Zustandes der Kunstwerke bei ihrer Empfangnahme und vor ihrer Zurücksendung wird eine gerichtliche Commission unter Beiziehung zweier Mitglieder der Akademie bestellt werden. 11. Die einzusendenden Gegenstände müssen gut und sicher verpackt, namentlich aber die Gemälde, jedes einzeln mit seinem Rahmen, sorgfältig durch starke Schrauben an die Kistenwände befestigt sein. 12. Jede Sendung ist mit einem auf die Kiste anzuheftenden Zettel zu begleiten, auf welchem der vollständige Name des Künstlers und dessen Wohnort, ferner der Gegenstand jedes der eingesendeten Werke und im Falle der Verkäuflichkeit, auch der Preis, sowie die Adresse der Rücksendung genau und deutlich, damit ein Irrthum nicht möglich, angegeben sind. Mit einem gleichen Zettel sind auch alle zur Ausstellung bestimmten Werke selbst, ohne Ausnahme, an einer passenden Stelle rückseits zu versehen. 13. Die Adressen aller in vorliegender Angelenheit einlaufenden Schreiben oder Sendungen sind an die Königliche bayerische Akademie der bildenden Künste zu richten.

München, den 17. Mai 1853.

Die königlich bayerische Akademie der bildenden Künste.

W. v. Kaulbach.

Prof. Dr. R. Marggraff.

AUFFORDERUNG.

Bei bevorstehender Versammlung der deutschen Alterthumsforscher zu Nürnberg stellt der Unterzeichnete folgenden Antrag an sämmtliche deutsche Geschicht- und Alterthums-Vereine (mit Einschluss von Holland, Belgien, Elsass und Schweiz) dass sie

1. sich entschliessen mögen, jeder auf eigene Hand, in ihrem Bereiche vorhandene Bautheile (Ornamente) und Bildwerke aller Art abformen zu lassen und
2. Abgüsse aus solchen den übrigen Vereinen durch tauschweise Abtretung erreichbar zu machen;
3. dass von deutschen Malerwerken — in der Art, wie der Unterzeichnete für ihn selber gefertigte Kopien in der nächsten Versammlung zu Nürnberg vorzulegen die Ehre haben wird, — diplomatisch-genaue Durchzeichnungen (Umrisse) gemacht und sodann mit dem Storchschnabel verkleinert, oder aber von vornherein phothographirt, herausgegeben und ebenfalls durch Tausch — jedoch in grossen Massen, zur Vertheilung an sämmtliche Vereinsmitglieder — allgemeiner verbreitet werden möchten.

Wenn die verehrlichen Vereine diese Angelegenheit baldigst in Berathung und die dazu verwendbaren Mittel in Erwägung ziehen würden, so könnte im Herbste zu Nürnberg vielleicht schon durch Bevollmächtigte eine gründliche Berathung und unmittelbare Anknüpfung von Verbindungen in dieser Angelegenheit ermöglicht und dadurch unserer vaterländischen Kunstgeschichte, wie überhaupt der Verbreitung und Anerkennung volksthümlichen Kunstlebens ein wahrhaft grossartiger Vorschub geleistet werden.

Ich ersuche den verehrlichen Herausgeber des deutschen Kunstblattes, sowie sämmtliche deutsche Wochen- und Tagsblätter, diese Zeilen in ihre Spalten aufnehmen zu wollen und dadurch zur Bekanntmachung derselben mitzuwirken.

Für Diejenigen, welche mir persönlich ihre Meinung und ihr Wohlwollen in dieser Angelegenheit mittheilen wollen und eine unmittelbare Verbindung mit mir für zweckmässig halten sollten, um eine Einheit des Verfahrens zu erzielen, füge ich neben meiner Unterschrift meine Adresse bei.

R. v. Rettberg,
München, Landwehrstrasse 5.

Anzeigen.



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 28. Sonnabend, den 9. Juli. 1853.

Ueber den evangelischen Kunstverein.

„Bauet nur erst Kirchen, eh' ihr sie mit Bildern schmückt!" — Mit diesem strengen Worte hat sich ein hochgestelltes Mitglied der evangelischen Kirche von unserm Verein und dessen Zwecken abgewandt. Der Ausspruch klingt auf den ersten Anblick logisch und beherzigenswerth, namentlich dem Umstande gegenüber, dass wir in den Zeitungen oft genug den Aufforderungen begegnen, zum Bau irgend eines Gotteshauses beizutragen, so wie den Klagen, dass diese oder jene evangelische Christengemeinde sich bis jetzt vergeblich nach dem Besitz einer Verehrungsstätte des Höchsten sehnt. Daher dürften viele unserer Mitchristen geneigt sein, in jene Mahnung einzustimmen, weshalb es nicht unzeitig sein möchte, sie näher zu beleuchten, zumal dies erneuten Anlass geben wird, uns über Zwecke und Absichten des evangelischen Kunstvereins auszusprechen.

Der alte Erfahrungssatz, dass Einigung stark macht und dass Tropfen zu Meeren werden, hat die Vereins-Praxis herausgebildet. So wie eine allgemeine Idee verwirklicht oder gefördert werden soll, so bildet sich ein Verein aus Solchen, denen neben ihren individuellen Bestrebungen, und am häufigsten im Einklang mit ihnen, das Allgemeine am Herzen liegt. Die Forderung nun, dass Einer allen Vereinen angehören soll, würde eben so sehr alles Vereinswesen aufheben und eben so ungehörig sein, als wenn man von allen Vereinen die Verfolgung eines und desselben Zweckes fordern würde. Unmöglich kann also mit jenen Worten dergleichen gemeint sein. Eben so wenig man dem Einzelnen den Anschluss an Vereinszwecke empfehlen kann, die ihm als solchem fern liegen, eben so wenig kann man einen Verein schelten, der die seinigen und nicht andere Zwecke verfolgt. Dies verdient kaum eine weitere Erörterung. Breiten sich nicht unsere Gustav-Adolph-Vereine über das ganze protestantische Deutschland aus? Haben diese segensreichen Institute nicht schon manches Gotteshaus gründen helfen? Und werden nicht gerade die meisten Mitglieder des evangelischen Kunstvereins auch dort ihr Scherflein beisteuern? Warum, wenn wir mit der einen Hand den Baustein zutragen, sollen wir nicht mit der anderen den Altar schmücken helfen? Um Gotteswillen doch nicht diesen Zelotismus und diese Intoleranz, die für ein Ziel auch nur immer einen Weg kennt. — Ist es Euch wirklich um das eine Ziel zu thun, so freut Euch doch, dass die Wege dahin so mannigfaltig sind, wie die Zungen, die alle denselben Gott loben.

Vielleicht aber ist die Mahnung aus der Vorstellung hervorgegangen, dass unser Verein kein Bedürfniss sein, dass er künstlich gemacht, statt geworden, dass er nicht zeitgemäss sein möchte.

Darauf dient zur Antwort, dass der Verein eben da ist. So viel Bedürfniss als zu seiner Geburt gehörte, ist also vorhanden. Ob zu seinem Wachsen und Gedeihen, das wird die Zeit lehren. „Ist's Menschenwerk u. s. w." — Nur daran muss an dieser Stelle erinnert werden, dass diejenigen, ihrem Bedürfniss nach, ihm eigentlich auch angehören, die sich aus Mangel an Vereinigungssinn abwenden, die sich deshalb abwenden, weil er nicht gleich als eine gerüstete Minerva dasteht, nicht gleich Alles mit einemmale erfüllt, die ihm nicht Zeit zum Blühen gönnen, sondern gleich einen traubenschweren Weinstock haben wollen, die sich abwenden ferner, weil sie nur blaue Trauben im Weinberge haben wollen und keine weissen, nicht bedenkend, dass Niemand sie abhalten wird, den Reichthum unseres gemeinsamen Weinbergs durch das Pflanzen und Pflegen der blauen Traube zu mehren. Ist diese besser, so kann es doch nur durch die That bewiesen werden.

Zunächst möchten die, welche uns den Bau der Kirchen statt ihres Schmuckes anrathen, daran zu erinnern sein, dass der Verein nicht bloss die Kirchen schmücken, dass er überhaupt die Kunst fördern will. Sie wissen es selbst sehr wohl, dass der Bau der Kirchen, der einfachsten, wie der geschmücktesten, wenig fördert, wenn christlicher Glaube und Sinn nicht in die Häuser eindringen. Sollten nun die Blätter religiösen Inhalts, die der Verein zu verbreiten beabsichtigt, die er den Wohlhabenderen bietet, damit sie auch unter ihren minder begüterten Brüdern die anregende Kraft christlicher Kunst wirken lassen, nicht auch dazu beitragen, das kirchliche Element zu verbreiten, es in die Wohnungen einzuführen? Sollte diese Thä-

tigkeit nicht auch mittelbar dem Bau der Kirchen zu statten kommen? Sollte sie nicht wenigstens dazu beitragen den erbauten Kirchen manchen Besucher zuzuführen? — Wenn wir aber auch für einen Augenblick den Bau und Schmuck der Kirche allein in's Auge fassen und anerkennen, dass für jenes erste, nothwendige Bedürfniss gar viel zu thun ist, sollen wir mit dem Schmuck der bestehenden Kirchen warten, bis die noch zu errichtenden vollendet sind?

Wir hoffen sehr, dass es würdige Lehrer genug geben möge, die berufen sind und sich berufen fühlen, die Kirche des Herrn schon in den Seelen der Menschen fertig zu bauen, ehe der Meister Steinmetz noch den Hammer rührt. Wäre diese innere Kirche nicht vorhanden, so würden auch alle Spitzbögen der Welt nichts helfen. Wenn wir aber anstehen wollten, sie zu bauen, bis auch der letzte Sünder und der letzte Indianer seine lebendige Kirche auf Schritt und Tritt mit sich herumträgt, dann würden wir's zuletzt nicht mehr nöthig haben, weil dann die Erde ihre Himmelfahrt gemacht hätte. Also müssen welche da sein, die da bauen und andere, die den Bau schön und würdig einrichten helfen. Wer will aber beim Beginn schon sagen können, wie weit sich diese Hülfe erstrecken wird?

Als vor etwa dreissig Jahren die ersten deutschen Kunstvereine sich bildeten, ahnte man nicht, welch' eine Entwickelungsfähigkeit diese Institute in sich schlössen. Wir erwähnen ihrer hier, um die Stellung, welche der evangelische Kunstverein einnimmt, desto klarer bezeichnen zu können. Es ist bekannt, dass die Kunstvereine — um ganz von unten anzufangen — darauf ausgehen, zahlreiche Nachbildungen vorzüglicher — meist dem Genre oder der Geschichte angehöriger — Bilder zu verbreiten. Dann aber auch schmücken sie die Wände der Privatwohnungen durch Oelgemälde. Abgesehen davon, dass sie ferner regelmässig wiederkehrende Schaustätten aufschlagen, wo ein erhebender Kunstgenuss zu finden ist, bemühen sich Alle, bleibende Sammlungen zu gründen und diese durch grössere historische Werke zu verherrlichen. Die Geschichte des speziellen Vaterlandes oder der Stadt giebt den Stoff dazu und vorzüglich gern hat man den Blick auf die besondere Reformationsgeschichte der Städte gerichtet. Endlich ist bekannt, dass Vereine, wie der Düsseldorfer, Frankfurter, Prager u. a. sich auch an den grossen, monumentalen Kunstwerken betheiligen, welche im Lande geschaffen werden und namentlich übt der zuerst Genannte darin eine sehr schöne und anerkennungswerthe Wirksamkeit. Und wenn wir nun sehen, wie derselbe neben der künstlerischen Ausstattung der Wohnhäuser, neben der Bekleidung von Rathhauswänden mit geschichtlichen Fresken schon von Anbeginn an und fort und fort die Kirchen mit Altarblättern und die Friedhöfe mit Statuen schmückt, wie er selbst den Kölner Dom durch Overbeck's Hand zieren hilft, so dürfen wir doch einerseits fragen, ob es nicht erfreulich sei, dass dieser Verein die schöne Lebenskunst, das Eine zu thun und das Andere nicht zu lassen so wohl verstehe, andererseits aber, ob denn unser Verein nicht auf solche Weise die nothwendige Entwickelung der Kunstvereine, eine Fortbildung ihres höchsten Princips sei, ob er etwas anderes sei, als das bewusste Erfassen von einer sich natürlich darbietenden Aufgabe, ein Entgegenkommen an derjenigen Stelle, wo sich die Kunstvereine zur Bethätigung ihres höchsten Zieles und Zweckes erheben.

Auf der anderen Seite stehen ihm die Vereine, welche religiöse Zwecke im engeren Sinne haben, und so bildet der evangelische Kunstverein das organische Mittelglied zwischen diesen und den vorzugsweise so genannten Kunstvereinen. Somit ist Niemand, der in dieser vollen Skala der Vereinsthätigkeit sich nicht mitwirkend zu betheiligen vermöchte, wenn er nämlich von dem Sinn für das Allgemeine erfüllt ist, sei es, dass ihm Gott ein specifisch religiöses Gefühl vorherrschend in das Herz gelegt hat, sei es, dass seine Brust mit vorwaltendem Phantasiereichthum ausgestattet ist, so dass er der Vermittelung der Kunst bedarf, um den Ewigen zu erfassen. Das aber ist die göttliche Macht der Kunst, dass sie zu Ihm führt und wer gelernt hat, sich an ihren höchsten Schöpfungen **wahrhaft** zu erbauen, der baut an seiner inneren Kirche und wird auch nicht der Letzte sein, wenn der Säckel umgeht für den Bau der steinernen Gotteshäuser.

Allen aber, welche sich näher für den evangelischen Kunstverein interessiren, auch denen, welche zögern beizutreten, weil sie „noch kein Lebenszeichen von ihm gesehen" diene zur Nachricht, dass, wie schon angedeutet, bereits **Julius Schnorr** von Carolsfeld für denselben beschäftigt ist, ein zur Vertheilung bestimmtes Blatt: „Christus als Knabe im Tempel lehrend" zu zeichnen, dessen Ausführung in kräftigem Holzschnitt und in grösserer Dimension erfolgen wird. Dieser Anfang ist klein, gewiss, aber er ist nicht unbedeutend. Und welches Saamenkorn ist gross gegen das, was sich daraus entwickelt?

Fr. Eggers.

Das jüngste Gemälde Lessing's, Dr. Martin Luther die päpstliche Bannbulle verbrennend. 1)

Dieses Werk unseres Lessing hatte schon lange vor seiner Vollendung die gespannteste Aufmerksamkeit in weitem Kreise erweckt, sowohl rücksichtlich des in demselben behandelten Gegenstandes, wie auch als die Arbeit gerade dieses gefeierten Künstlers. Bei unserer confessionellen Zwiespältigkeit konnte in der ersteren Beziehung das öffentliche Interesse an dem Bilde freilich nur ein getheiltes sein, da die Katholiken begreiflicherweise für den Gegenstand desselben eine besondere Sympathie nicht hegen können, und zu einer Polemik über die Richtigkeit des Thatsächlichen — und noch weniger zu einer Ereiferung über eine gehässige Auffassung desselben, jede Veranlassung fehlte. Ohne Zweifel ist dieser Umstand dem Eindrucke dieses Bildes auf die grosse Mehrzahl der Beschauer sehr zu Statten gekommen und hat die Bildung eines ruhigen und unbefangenen Urtheiles über dasselbe nicht wenig begünstigt.

Leider ist auch dieses Meisterwerk, gleich dem früheren „Huss am Scheiterhaufen", unserm Vaterlande auf immer entfremdet. Es wurde, noch ehe es vollendet war, von Hrn. Notteboom in Rotterdam erworben, an welchen es so eben, nachdem es nur wenige Tage im Modellsaale der hiesigen Akademie öffentlich ausgestellt gewesen, abgesandt worden ist. Ich glaube daher den Kunstfreunden in grösserem Kreise durch den Versuch, ihnen das Bild so weit zu veranschaulichen, wie es das geschriebene Wort mir gestattet, einen Dienst zu erweisen.

Wenn es zur gerechten Würdigung eines historischen Bildes unerlässlich ist, sich auf den principiellen Standpunkt des Künstlers, der es schuf, zu stellen und, abgesehen von unserer subjectiven Vorliebe für den Idealismus oder für den Realismus in der Historienmalerei, in die demselben eigene Richtung einzugehen und dieser gemäss unsere Anforderungen zu stellen, so kann der Ausgangspunkt dieser Besprechung nicht zweifelhaft sein. Lessing huldigt bekanntlich dem entschiedensten Realismus und hat seine ganze Bedeutung als Künstler durch die

1) Da es zweifelhaft geworden ist, ob wir im Stande sein werden, unsern Lesern eine Abbildung dieses Kunstwerks zu geben, so zögern wir nicht mit der Mittheilung der Besprechung desselben und werden uns freuen, wenn wir später noch eine bildliche Darstellung werden hinzufügen können.
D. Red.

consequente Befolgung dieses Principes erlangt. Sein Ziel bei jeder Aufgabe ist demgemäss kein anderes, als: ein gegebenes Ereigniss in möglichster Wahrheit so darzustellen, wie es in der Wirklichkeit sich zugetragen hat. Wollten wir von der hergebrachten, technischen Nebenbedeutung des Wortes „Historienmalerei" absehen, so könnten wir sagen, Lessing's Streben sei eben auf die **historische** Darstellung in der eigentlichen Bedeutung des Wortes gerichtet.

In diesem Sinne ist auch das in Rede stehende Bild aufgefasst und durchgeführt. Es enthält auf einer Fläche von 7 Fuss Breite und 5¼ Fuss Höhe eine dreifach gegliederte reiche Gruppe von Figuren, von denen die vorderen noch nicht halbe Lebensgrösse erreichen. Die Scene ist ein Platz vor dem Elsterthore von Wittenberg. Hieher hatte Luther, in Folge der Bekanntmachung der päpstlichen Bulle, die seine Schriften zur Verbrennung verdammte, durch einen öffentlichen Anschlag die Mitglieder der Universität auf den 10. December 1520 Vormittags 9 Uhr beschieden. Das Bild ist so angeordnet, dass man in nicht zu grosser Ferne einen Theil der Stadt und ihre Hauptkirche gewahrt. Die Dächer sind mit Schnee bedeckt, der — zum Theil zertreten — sich auch über den Vordergrund ausbreitet. Der fast gänzlich bewölkte Himmel zeigt sein Blau nur in einzelnen schmalen Streifen. Die Mitte des Vordergrundes nimmt ein Scheiterhaufen ein, gebildet aus den Büchern des kanonischen Rechts, den Decretalen der Päpste und Eck's Schriften. Ein stattlicher Magister schürt das Feuer, dessen seitwärts aufsteigender Rauch sich mit den dunkeln Wolken des oberen Theiles der Luft vermischt. Rechts ist Luther an den Scheiterhaufen herangetreten, die gewaltsam mit beiden Händen erfasste Bulle mit den biblischen Worten: „weil du den Heiligen des Herrn betrübt hast, so betrübe und verzehre dich das ewige Feuer!" den Flammen zu übergeben[1]). Hinter dieser Hauptperson drängen sich Studenten in der damaligen, beinahe ritterlichen Tracht und andere Zuschauer aus dem Volke heran, um in möglichster Nähe zu sehen und zu hören, was da vorgehe.

In der Gruppe, welche die linke Seite des Bildes einnimmt — Luther gegenüber — machen sich vorzugsweise die Koryphäen der Reformation bemerklich. Zunächst Melanchthon, den wir fast im Profil sehen; an dessen Seite, jedoch mehr nach der Mitte hin, steht Forster, Kopf und Oberkörper vorbeugend. Hinter diesen Beiden sind noch Bugenhagen, Bernhardt und andere am Reformationswerke damals Betheiligte zu erkennen. Ganz am Rande des Bildes trifft unser Blick noch auf einen Cavalier in pelzverbrämtem Mantel, der die Linke ausdrucksvoll auf den Schwertknauf stützt. Er schaut sehr trotzig darein und scheint den Wünschen, welche einige neben ihm sichtbare Geistliche im Stillen hegen mögen, nöthigenfalls Nachdruck geben zu wollen.

Zwischen den beiden Hauptgruppen, welche, getrennt durch den Scheiterhaufen, die ganze Breite des Bildes einnehmen, wird noch ein Theil der etwas tiefer stehenden Volsmenge sichtbar. Unter wohlgenährten Mönchen und ehrsamen Bürgersleuten bemerkt man auch den Reformatoren-Maler Lucas Cranach.

Das ist die äussere Anordnung des Bildes. Das Hauptverdienst desselben liegt indess weniger in dem linearen Bau der Composition, als in der bewunderungswürdigen Lebendigkeit, mit welcher ihre einzelnen Bestandtheile individualisirt sind und in Beziehung zu einander und zu dem Ganzen stehen. Keine einzige Figur fällt uns auf, die als ein conventioneller Typus für irgend einen Stand, Affect oder Alter erschiene. Jede Person ist ein wirklich lebendiges Individuum, vom Kopf bis zur Zehe in vollkommenster Harmonie charakterisirt. Mit dieser portraitartigen Individualisirung geht dann die grösste Mannichfaltigkeit in den Aeusserungen mehr oder weniger lebhafter Gemüthsregungen Hand in Hand. Wiewohl eine eigentlich leidenschaftliche Kundgebung in irgend einem Sinne bei keiner Figur bemerkbar ist, so finden wir doch von der fast stumpfsinnigen Gleichgültigkeit oder doch wenig interessirten blossen Neugierde an, welche die Knaben und Leute aus dem gemeinen Volke an den Tag legen, eine reiche Stufenleiter der Theilnahme bis zu der entschiedensten Missbilligung auf der einen — und zu der kecksten und herausforderndsten Zustimmung, z. B. bei den Studenten, auf der anderen Seite. Das lebhafteste Interesse flössen natürlich die Reformatoren selbst ein. Vor allen haftet unser Auge auf dem Haupte derselben, auf Luther. Der Ausdruck seines gen Himmel erhobenen, vom Widerscheine der lichten Wolkenmassen über ihm beleuchteten Gesichtes, wie der Bewegung der ganzen Gestalt, ist der der muthigsten Ueberzeugung von der Heiligkeit seiner Sache und kann nicht schöner gedacht werden. Einen trefflich wirkenden Gegensatz dazu bildet Melanchthon, dessen sanfter Blick nicht frei von nachdenklicher Besorgniss über die Folgen dieses Tages scheint. Bei Forster, einem Manne von strengem Aeussern, und bei Bugenhagen sprechen sich gespannte Aufmerksamkeit und Billigung aus.

Man könnte vielleicht an den Gestalten Luther's und Melanchthon's einen kleinen Anachronismus rügen. Der Erstere wird nämlich von einem gleichzeitigen Leipziger Gelehrten im Jahre 1519 so mager geschildert, „dass man fast alle Knochen zählen konnte". — Und Melanchthon war zur Zeit der Verbrennung der Bulle ein Jüngling von noch nicht völlig 24 Jahren. Dass der Künstler gegen beide Thatsachen aus Irrthum verstossen haben sollte, ist bei der scrupulösen Gewissenhaftigkeit, mit welcher er die zuverlässigsten, gleichzeitigen Portraits der Reformatoren aufgesucht und benutzt hat, nicht denkbar. Wir dürfen daher annehmen, dass er Luther absichtlich kräftiger und voller, Melanchthon aber älter dargestellt habe, als beide damals waren, damit die Persönlichkeiten derselben der Vorstellung, die wir davon meist nur durch Bildnisse aus ihrer späteren Lebenszeit erhalten haben, möglichst entsprächen. Mag dieses eine Inconsequenz des Realismus sein, gleichviel, hier ist sie höchst lobenswerth.

So sprechend und lebenvoll die Charakteristik, so wahr und naturgetreu ist auch die malerische Ausführung. Von dem untergeordnetsten Beiwerke bis zu dem geistigen Mittelpunkte des Bildes — dem Kopfe Luther's — hinauf ist Alles mit dem tiefsten Studium und der ausserordentlichsten Meisterhaftigkeit vollendet. Der Letztere namentlich ist von einer Geistigkeit, dass ich ihn als die gelungenste Partie des ganzen Gemäldes bezeichnen möchte. Dabei ist die Gesammtwirkung des Bildes, in der kräftigen tiefen Farbe sowohl, wie in den wohlabgewogenen Verhältnissen von Hell und Dunkel — ohne dass die einfachste Natürlichkeit verlassen und die Anwendung künstlicher Effektmittel versucht wäre — von einer so wunderbaren Harmonie und ungemeinen Klarheit, dass hierin kein früheres Werk Lessing's höher oder auch nur auf gleicher Höhe stehen dürfte. —

Das ist mein Urtheil über das Bild, wie es einmal ist, und von dem realistischen Standpunkte aus, auf welchem auch der Künstler stand, als er es schuf. Darf ich hier auch noch die Frage berühren, ob auf diesem Wege der zur Darstellung gewählte Gegenstand in seiner ganzen geschichtlichen Bedeutung hervortrete, so muss ich das verneinen. Gerade weil Lessing die Verbrennung der Bulle so chronikenmässig treu aufgefasst und dargestellt hat, kann das Bild nicht aussprechen oder andeuten, was die Reformatoren damals selbst noch nicht ahnten.

1) Marheineke, Gesch. d. teutschen Reformation.

Legte doch Luther seine Mönchskutte erst vier Jahre später ab. — Ja, wären 1530 die Unterhandlungen auf dem Augsburger Reichstage von römischer Seite nur etwas nachgiebiger geführt worden, wer weiss, ob nicht selbst damals noch eine Ausgleichung erfolgt wäre! — Der Künstler, der durch die Verbrennung der Bulle die Begründung der neuen Confession darzustellen beabsichtigte, müsste den realen Boden gänzlich verlassen und mit Hülfe der Symbolik, Allegorie und Personification die in dem wirklichen Verlaufe des Ereignisses selbst nicht enthaltenen Momente, auf die es hier hauptsächlich ankommt, hervorheben, etwa in der Weise, wie Kaulbach bei seinen Wandbildern im neuen Museum zu Berlin verfahren ist.

Indessen haben wir nicht die geringste Veranlassung, Lessing einen Vorwurf deshalb zu machen, dass er den Gegenstand nicht in dieser Bedeutung aufgefasst habe. Er nennt sein Bild nicht: Trennung der evangelischen Kirche von der römisch-katholischen, sondern: Luther, die päpstliche Bulle verbrennend. Und diese folgenreiche That hat er ganz mit der genialen Meisterschaft zur Anschauung gebracht, die ich im Obigen näher zu charakterisiren bemüht gewesen bin.

Schliesslich noch die Mittheilung, dass wir einer gelungenen Nachbildung dieses Gemäldes durch den rühmlichst bekannten Kupferstecher Janssen hierselbst entgegensehen dürfen. Derselbe beabsichtigt, dem Stiche eine Breite von $22\frac{1}{2}$ und eine Höhe von $17\frac{1}{2}$ Zoll zu geben. Die bei Gelegenheit der Ausstellung erfolgenden, zahlreichen Subscriptionen auf den Stich darf man wohl als einen sicheren Maassstab für das Interesse an diesem Unternehmen betrachten.

Düsseldorf, im Juni 1853. **W.**

Martino da Udine, der Meister mit dem Monogramm



Aus ungedruckten Beiträgen zur Kunstgeschichte von

E. Harzen.

(Fortsetzung und Schluss.)

Es schien angemessen, Pellegrino's Leistungen in Fresco-, Oel- und Miniatur-Malerei der Beschreibung seiner Kupferstiche voranzustellen, weniger Blätter nur, aber durch Eigenthümlichkeit und Meisterschaft eine besondere Aufmerksamkeit verdienend.

Eine entfernte Aehnlichkeit in Zeichnung und Composition mit Pietro Perugino's Werken hat Anlass gegeben, sie diesem Meister zuzuschreiben, eine Hypothese, welche im Monogramm, das sich Petrus Perusinus oder Petrus Pictor auslegen liess, einen scheinbaren Halt fand, wiewohl weder Bild noch Zeichnung desselben jemals vorgekommen, welche dieses Zeichen geführt hätten. Lanzi sprach sich in der ersten Ausgabe seiner *Storia della Pittura etc.* für diese Ansicht aus, welcher Zani in den *Materiali etc.* beipflichtete, allein Ersterer scheint bald davon zurückgekommen zu sein, da in folgenden Ausgaben die bezügliche Stelle unterdrückt wurde. Auch bemerkt später Vermiglioli im „Leben Pinturiccio's", dass diese Auslegung in Italien gänzlich aufgegeben sei, ohne dass man jedoch versucht hätte, eine andere an deren Stelle zu setzen. Passavant sprach zuerst die Vermuthung aus, dass der Anonymus P. P. der Schule des Giov. Bellino angehöre.

Nun wäre es freilich schwer gewesen, diese Blätter mit einigem Erfolge ihrem wahren Urheber zu restituiren, hätte sich nicht jenes Bild erhalten, nämlich der Englische Gruss von 1519, in welchem der Name Pellegrino mit dem Zeichen verbunden erscheint, und liesse sich nicht zugleich, da mehrere Künstler diesen Namen führten, durch eine zusammenhängende Folge von Urkunden erweisen, dass es von derselben Hand gemalt ist, von der die so abweichenden Fresken von 1498 in St. Antonio herrühren; sonderbar genug, trägt nur dieses einzige Gemälde das Monogramm, während sämmtliche Kupferstiche damit bezeichnet sind.

Pellegrino hat alle seine Platten mit der trockenen Nadel[1]) auf das Zarteste und Fleissigste ausgeführt, eine ausgenommen, welche in einer Art punktirter Manier mit kurzen Strichlein behandelt erscheint; eine Erfindung, welche unser Künstler dem Giulio Campagnola, dem sie gewöhnlich beigelegt wird, streitig machen dürfte. In dieser Manier sind auch zwei der Ersteren, und ohne Zweifel vom Meister selber, fast bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet worden. Schwerlich hat diese Retouche, wie behauptet worden, aus mercantilischen Gründen stattgefunden, um Platten aufzufrischen, deren Abdrücke nicht so selten sein würden, wären sie so oft abgezogen, dass sie gelitten haben könnten, Platten, welche gewiss kein Gegenstand des Vertriebs gewesen, noch in die Hände gewinnsüchtiger Verleger gerathen sind, — sondern lediglich aus künstlerischen Motiven, um die Composition zu runden und den Effekt zu verstärken. Damals als der Künstler den Weg der Quattrocentisten verliess, um der neuen Schule sich anzuschliessen, wird er den Versuch gemacht haben, auch seine Kupferplatten dem Zeitgeiste anzupassen, denn man erkennt deutlich das Bestreben, mittelst Auslöschung vieler Details einer freien Ueberarbeitung, grosse Licht- und Schattenmassen zu erzielen, um auf diesem Wege die Gesammtwirkung zu erreichen, welche die Neuerer sich so angelegen sein liessen. So kühne und durchgreifende Umwandlungen können nicht von fremder Hand herrühren; ohne Zweifel fallen sie in dieselbe Epoche, welcher das eine ganz in punktirter Manier ausgeführte Blatt angehört.

In nachstehender Beschreibung ist die muthmaassliche Zeitfolge der Entstehung beobachtet.

1. Die Pieta. Maria am Fusse des Kreuzes beweint den auf ihrem Schoosse ruhenden Leichnam des Sohnes; die heiligen Frauen, unter denen links Magdalena erscheint, umgeben sie, zu beiden Seiten stehend oder knieend. Composition von 15 Figuren. Im Hintergrunde links ein steil aufgethürmter Fels, auf dessen Höhe Hirten verweilen, in der Ferne rechts eine Stadt an einem See. Das Zeichen befindet sich vorn in der Mitte. Breite 6 Zoll 2 Linien, Höhe 7 Zoll 7 Linien (altfranz. Maass). Von sehr vollendeter Ausführung. Späterhin wurde die Platte in punktirter Manier effectvoll überarbeitet. Bartsch erwähnt desselben nach Lanzi und Zani.

2. Der Triumph des Mendes. Auf einem Postamente steht Gott Lunus, eine brennende Fackel in der Rechten und in der Linken die Mondsichel emporhaltend, in welcher die Figur eines Reiters mit gezücktem Schwerte sichtbar ist; zu seinen Füssen, auf ähnlicher Basis, ruht ein Greis, in tiefen Schlaf versenkt. Opfernde, Geschenke darbringend, treten von beiden Seiten hinzu. Rechts im Vordergrunde zeigt sich eine Gruppe Weiber, mit Säuglingen im Arm, gegenüber ein Mann zu Pferde, dem ein Füllen folgt, in der Mitte Bewaffnete gelagert; einer

1) Um einer schleppenden Umschreibung zu entgehn, erlaube ich mir vorzuschlagen, die durch blosses Aufritzen des Kupfers vermittelst Nadeln, ohne Anwendung des Aetzwassers, bearbeiteten Platten „geritzte" zu nennen, nach der Analogie von „geschabt", „geputzt" u. s. w. und die Technik selbst die „Ritzmanier". Ich werde Gelegenheit finden, auf diese interessante Gattung des Kupferstichs zurückzukommen, welche den Uebergang vom eigentlichen Stecher mit dem Grabstichel zum Aetzen bildet, die von Letzterem geübt wurde, und von Pellegrino's Zeit bis auf die neueste herab eine Reihe der geistreichsten Produktionen aufzuweisen hat

derselben schlafend von seinem Hunde bewacht. Prachtgebäude erfüllen den Hintergrund, auf deren Zinnen viele Männer mit Fackeln bemerkt werden, die nächtliche Zeit andeutend. Das Zeichen steht in der Mitte des Vorgrundes. Breite 8 Zoll 8 Linien, Höhe 6 Zoll 9 Linien.

Die Behandlung ist in den ersten Drucken noch delikater und vollendeter, als in dem vorherbeschriebenen Blatte. Von dieser Auflage zeigen die frühesten das Monogramm unvollkommen, nämlich nur dessen obere Hälfte, hernach verschwindet der Reiter in der Sichel. Eine ungenaue, roh radirte Copie hat Hieron. Hopfer geliefert (No. 35 bei Bartsch), worin Pellegrino's Zeichen durch dessen eigenes ersetzt ist. Hiernach wurde die Platte auf dieselbe Weise übergangen wie die vorhergehende, die wenigen davon bekannten Exemplare zeigen verschiedene Grade der Vollendung. Ottley, dem der erste Zustand unbekannt geblieben, hat das getreue Facsimilie einer daraus entlehnten Gruppe in der Ueberarbeitung geliefert [1]).

Bartsch widmet diesem interessanten Blatte einen langen ausführlichen Artikel, auf den ich mich beziehe. Es ist bei ihm *„la puissance de l'amour"* genannt, wogegen ein mit der Feder gezeichneter Original-Entwurf in meinem Besitze durch die Inschrift *„trionfo della luna"* die etwas unklare Intention des Künstlers zu erkennen giebt. Diese Zeichnung enthält verschiedene Abweichungen, deren wesentlichste darin besteht, dass die Hauptfigur weiblichen Geschlechts erscheint und dass der schlafende Kriegsmann und sein Hund darin deutlich auseinandergehen.

Der Einfluss des Planeten, Lunus oder Luna bei den Alten, auf das Menschengeschlecht, hier unter Anderm auf Schläfer und Reisende, auch Krieg und Seuche verkündend, dann als Lucina für Luna auf Mütter und Säuglinge einwirkend, soll vermuthlich in dieser vermittelten Vorstellung sich aussprechen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Pellegrino's gelehrter Landsmann, Pierio Valeriano aus Bellune (geb. 1477), der gleichzeitig zu Venedig astrologischen Studien nachging und dessen Hieroglyphien manches Dahingehörige enthalten, dem Künstler dazu Anleitung gegeben.

3. Eine Löwenjagd, Composition von vielen Figuren in einer reichen, weit ausgedehnten Landschaft; man sehe die Beschreibung bei Bartsch, wobei zu bemerken, dass dieselbe einer gegenseitigen Copie entlehnt ist, welche übrigens die Feinheit und Vollendung des Originals bei weitem nicht erreicht.

Vorstehende drei Blätter dürften, nach der Uebereinstimmung mit den frühesten Fresken und Oelgemälden, um 1500 entstanden sein.

4. Der heil. Christoph, rechts gewendet, trägt das Jesuskind auf den Schultern über das Meer. Seine Rechte hält das Kind, die Linke stützt sich auf einen jungen Palmbaum. Oben befindet sich die Inschrift: *POTENS.* unten in der Mitte das Zeichen. Breite 2 Zoll 7 Linien, Höhe 2 Zoll 11 Linien. Von sehr zarter und geistreicher Ausführung. Die Svolazzi des Gewandes deuten auf etwas spätere Zeit. Dieselbe Composition, mit unwesentlichen Abweichungen, befindet sich in des Künstlers erster Manier gemalt unter den Fresken zu S. Antonio.

5. David als Sieger, ganz von hinten gesehen, nur mit einem leichten Gewande bekleidet. Die etwas herkulische Gestalt stützt sich auf ein mit einer Schleuder umwundenes Schwert unter dem linken Arme, an welcher Seite Goliath's kolossaler Kopf zu Füssen liegt. Punktirt, mit Ausnahme des Haares und des Schwertes. Das Zeichen befindet sich unten in der Mitte. Breite 5 Zoll 4 Linien, Höhe 12 Zoll 5 Linien [2]).

1) *An Inquiry into the origin and early history of engraving, by W. Y. Ottley.* 4°. London 1816. Vol. I. p. 478.

2) Duchesne ainé, *Voyage d'un Iconophile.* Paris 1834. 8o. p. 115.

6—8. Drei Blätter mit perspectivischen Ansichten geometrischer Körper, in einer freieren Manier geritzt, alle unten in der Mitte das Monogramm tragend.

6. Zwei solcher Körper, links ein zwölfseitiger, einem niedrigen Gebäude mit einem Kuppeldache gleichend, in dessen unterem Theile eine Anzahl Fenster mit geöffneten Läden befindlich sind, rechts ein sphärischer von 128 Seiten. Breite 12 Zoll 4 Linien, Höhe 6 Zoll 3 Linien.

7. Zur Rechten eine hoble Sphäre mit zwölf halbgeöffneten runden Klappen, links die Figur eines Mazocco [1]), nur zur Hälfte gesehn. Breite 7 Zoll 10 Linien, Höhe 8 Zoll 10 Linien.

8. Links ein ähnlicher Körper mit fünfzehn geöffneten viereckigen Klappen, rechts die andere Hälfte der im Vorigen erwähnten Figur, also zum Zusammenfügen bestimmt. Breite 7 Zoll 11 Linien, Höhe 8 Zoll 8 Linien [2]).

Die Linearperspective der sogenannten regelmässigen Körper Euklid's, wie überhaupt der hierzu besonders geeigneten Polyeder, hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts viele Mathematiker und Künstler beschäftigt, und es mögen wohl diese Figuren die ältesten existirenden sein, falls sie nicht durch Fra Luca Pacioli's berühmtes Werk hervorgerufen sind, in welchem ähnliche vorkommen [3]). Diese waren dem Daniel Barbaro bekannt, der ihrer im Manuscripte seines Perspectivwerkes [4]) erwähnt, in Begleitung der linken Hälfte von 6 und Federzeichnungen nach 7 und 8, aber den Autor nicht zu kennen scheint [5]). Aus dem Umstande, dass der Patriarch nur ein Fragment eines dieser Blätter besass, lässt sich schliessen, dass dieselben niemals publicirt worden, noch für ein Werk bestimmt gewesen sind.

Diese acht Blätter, sämmtlich von grosser Seltenheit, ist alles, was von Pellegrino's Kupferstichen auf unsere Zeit gekommen. Ein bei Bartsch unter No. 2 beschriebenes Bachanale nach Andr. Mantegna stimmt so wenig mit jenen überein, dass ich des Meisters Hand nicht darin erkennen kann, auch weicht das Monogramm gänzlich ab und scheint vielmehr die Jahreszahl 1515 zu bedeuten, worin die Ziffer 5 verkehrt gestellt ist.

Nachträglich über Giov. Bellino's Bachanale, für Herzog Alfons I von Ferrara gemalt.

Nachdem oben der Reise G. B.'s nach Ferrara gedacht worden, seien mir noch einige Worte über jenes berühmte Gemälde erlaubt, welches, nachdem es lange Zeit im Palast Aldobrandini zu Rom aufbewahrt gewesen, gegenwärtig die dortige Galerie Camuccini ziert.

1) Der Mazocco ist das feste Gestelle der Kopfbekleidung bei Personen von Stande beiderlei Geschlechts während des 13. bis 15. Jahrhunderts in Italien, so wie auch die Kopfbekleidung selbst. Sie wurde bei Männern mit einem rothen oder schwarzen Tuche umwunden, von dem ein Zipfel auf die linke Schulter herabhing, bei Frauenzimmern oft mit kostbaren, golddurchwirkten Stoffen bekleidet. Diese Form, meistens ein Wulst von Wolle, wurde nach aus Carten verschiedenartig gebildet, doch stets ringförmig.

Varchi glaubt, die Sitte sei aus Flandern gekommen; noch Philipp der Gute von Burgund erscheint häufig mit dieser Kopfbedeckung. Vasari erzählt, dass Paolo Uccelli sich eifrig damit beschäftigte, an dergleichen Figuren Perspective zu studiren, worüber sich Donatello tadelnd aussprach. Es ging so weit, dass Paolo in einem seiner Fresken des Kreuzganges von Sta Maria Novella, die Sündfluth darstellend, einen Mann nichts retten lässt, als seinen Mazocco.

2) Duchesne ainé a. a. O.

3) *Divina Proportione.* Venezia 1509. Fol.

4) *La pratica della Perspectiva di Monsignore Daniel Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileia.* Ven. 1569. Fol.

5) *Fin tanto io ponero qui appresso alcuni corpi sferici fatti con bellissimo artificio. Ma perche sono ingeniosi io ho voluto che non si perde la memoria loro.* Fol. 30 tergo Cl. IV. Cod. XXXIX. der Bibl. Naniana.

Diese Stelle ist im Abdrucke, der nur ein gedrängter Auszug des Manuscripts ist, ausgelassen.

Nach Vasari's Bericht, im Leben Tizian's, wäre G. B. nach Ferrara geladen worden, zur Decoration eines Gemachs im herzogl. Palaste einen Cyclus von Gemälden auszuführen, habe dieses Eine begonnen, aber Altersschwäche halber nach Venedig zurückkehrend, unvollendet lassen müssen, weshalb später Tizian berufen sei, die letzte Hand daran zu legen und die Arbeiten zu vollführen.

Vasari's Angabe stützt sich auf die ältere Annahme, dass G. B. 1514 gestorben sei, jedoch hat sich in neuerer Zeit sein Todesjahr unumstösslich auf 1516 festgestellt, auch mittelst eines mit Jahreszahl bezeichneten Bildes ausgewiesen, dass er 1515 noch gemalt habe. So braucht man ferner nicht mehr das Unglaubliche anzunehmen, als habe der Meister sämmtliche Figuren des Bildes nebst ihren Beiwerken und den ganzen Vorgrund mit allen seinen Pflanzen und Steinchen mit gewohntem Fleisse und Vollendung, **vor** der Luft und dem landschaftlichen Hintergrunde, ausgeführt und ein solches unfertiges Werk, gleichsam im Vorgefühl des Todes, mit Namen und Jahreszahl bezeichnet! Freilich wird im Widerspruch mit Vasari behauptet, Tizian habe die Bezeichnung hinzugefügt, allein der Augenschein lehrt das Gegentheil, sie stimmt ganz mit B.'s gewohnter Weise überein. Wahrscheinlich ist der Zusammenhang folgender. Das auf feine Leinwand gemalte Bild erscheint bei näherer Untersuchung sehr angegriffen, und zwar in denjenigen Theilen, worin Bellino's Hand noch vorwaltet, wo häufig der Faden blossgelegt ist, wie bei Oelgemälden, welche mit geistigen oder ätzenden Mitteln unvorsichtig gereinigt wurden. Nun findet sich, dass die Tizian'schen Retouchen, die selbst unverletzt sind, jene verwaschenen Stellen unmittelbar berühren und theils darüber hingehen, wie am Kopfe Silen's, der an seinen Esel gelehnt zur Linken steht, am deutlichsten wahrzunehmen ist, also in eine Zeit fallen, in welcher das Bild sich bereits in einem deteriorirten Zustande befand, woraus hervorgeht, dass Letzterer nur eine Herstellung desselben vorgenommen. Bei dieser Veranlassung hat Tizian den landschaftlichen Hintergrund fast ganz von Neuem gemalt, sei es, dass dieser mehr als die vorderen Gründe gelitten hatte, oder dass er dadurch eine grössere Uebereinstimmung zu erreichen bezweckte; diese Restauration kann jedoch erst geraume Zeit nach 1514 geschehen sein, wie aus der meisterlich kühnen Behandlung des landschaftlichen Theils hervorgeht, welche T.'s späterer Zeit angehört, obwohl eben dadurch mit dem früheren durchaus nicht harmonirend. An die Figuren hat derselbe jedoch keine Hand gelegt, als nur hier und da in Gewändern, welche vorzüglich gelitten hatten.

Wenn also gesagt ist, Giov. Bellino habe das in Ferrara angefangene Bild unvollendet gelassen, so beruht dieses auf einem Missverständnisse und ist nicht speziell auf jenes Bachanale zu beziehen, sondern auf den gesammten von ihm unternommenen Bildercyclus, den er allerdings nicht zu Ende geführt hat.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister, eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Originalformschnitten etc. etc., herausgegeben von Rudolph Weigel. Lieferung IX u. X. Leipzig, Rudolph Weigel 1853. Preis einer Lieferung von 5 Holzschnitten 3 Thlr.

Die IXte, dem Herrn Baron Modest von Korff gewidmete Lieferung des Weigel'schen Holzschnittwerks giebt Beispiele aus der deutschen, holländischen und italienischen Schule und zwar gehört das erste Blatt, (in der ganzen Folge das 41ste) von **Urs Graf**, mehr zur Kategorie der seltenen und charakteristischen Blätter, als zu den schönen. Es stellt in nicht geringer Ausdehnung die traurige Geschichte von Pyramus und Thisbo vor und giebt an Naivetät der Auffassung und Darstellung derjenigen des ehrenwerthen Meisters Squenz und seiner Bande im Sommernachtstraum durchaus nichts nach. Ganz im Vordergrunde liegt mit erheblich dickem Kopfe und dünnen Lenden der in mittelalterlichem Ritterkostüm gekleidete Pyramus auf dem Rücken, indess die Spitze des Schwertes ihm so weit aus dem Brustkasten sieht, dass sich hinten höchstens nur das Heft befinden kann. Zu seinen Füssen liegt der unglückliche Mantel, so zugerichtet, dass wir ihm mit Theseus das „gut gezaus't Löwe!" nicht vorenthalten dürfen. Thisbe im langen Schleppkleide ringt voll Anstand die Hände. Hinter ihr steht der Grabstein des Ninus, als solchen durch eine hebräische Inschrift bezeichnet und über ihm ragt der Baum, von dem zwar nicht Shakespeare, aber doch Ovid spricht *„niveis uberrima pomis"*. Gegenüber steht ein schöngebauter steinerner Brunnen, der durch die Mondnacht plätschert und trotz der gekräuselten Oberfläche das Bild des zunehmenden Mondes **in** ungestörten Umrissen wiederspiegelt. Am Himmel ist derselbe sogar mit Strahlen ausgerüstet und dieser Pyramus hier konnte recht gut mit Zettel gesprochen haben:

„Ich dank' dir, süsser Mond, für deine Sonnenstrahlen",

Nun wird er ihn nie mehr sehen; auch der Mond schliesst das einzige Auge, das er präsentirt, denn er ist noch nicht ganz im ersten Viertel. Auf dem Brunnen sitzt ein merkwürdiges kleines Männchen, welches mit zwei Hahnenfedern am Barett und einer Handbewegung an der Nase, welche wie Spott aussieht, den Mephistopheles bei dem ganzen Vorgange zu spielen scheint. Noch dürfen wir den Löwen nicht unerwähnt lassen, der ganz in der Entfernung und sehr leise auftritt. Hr. **Krüger** in Leipzig hat das Blatt copirt.

Das **zweite** Bild „Ahab und Isebel" von **Lucas v. Leyden**, ein seltenes und schönes Blatt, das sich in Weigel's Kunstkatalog unter No. 19,131 aufgeführt findet, zeigt gegen das zuerst genannte einen ungemeinen Abstand in Bezug auf bewusste, charaktervolle Darstellung. Wie meisterhaft ist hier der Ausdruck in den Köpfen der beiden Handelnden zum Vorschein gekommen! Welch' eine kalte Grausamkeit spricht aus dem scharfen Profil der Königin, welch' eine nichtsnutzige, kleine Seele aus dem Gesicht des Königs, das da aus den Bettkissen hervorquillt, indess ihm der Künstler mit Naivetät zum Zeichen seiner Würde Krone und Scepter auf die Bettdecke gelegt hat. Durch Fenster und Thüre erblickt man das Schicksal Naboths, der nach dem bösen Rath der Isebel auf falsche Anklage hin gesteinigt wurde, damit Ahab sich ungehindert in den Besitz des von jenem verweigerten Weinberges setzen konnte. Die Copie ist aus der trefflichen Anstalt von **Hugo Bürckner** in Dresden.

Ebendaselbst wurde auch das **dritte** Blatt von **Heinrich Aldegrever** nachgebildet. Wir sehen einen Thurm und Gewölbbogen, unter welchem reisige Männer und ein junges Weib. Auf das Letztere weis't ein bärtiger und strenger Mann und scheint die Flehende an zwei andere Männer, die wie Schliesser und Scharfrichter aussehen, übergeben zu wollen. Prof. **Schneider**, dem unsere Leser den neulich gegebenen Bericht über die herzoglich-gothaische Kupferstichsammlung verdanken, deutet diese Scene auf die Verurtheilung der h. Barbara zum Kerker durch ihren eigenen Vater. Es ist sehr viel gesunder Sinn in der Composition dieses Blattes und Kraft und Charakter im Ausdruck der Köpfe und der Bewegung der Figuren.

Die beiden folgenden Darstellungen aus der Hypnerotomachia sollen der am meisten begründeten Annahme zufolge von Benedetto **Montagna** herrühren, dem Göthe einst so vielen Untersuchungsfleiss widmete, worin er durch R. Weigel un-

terstützt wurde und dies durch das Geschenk einer ihm zu Ehren geprägten Medaille anerkannte, deren Aufschrift W. im Holzschnitte mittheilt, so dass man nebenbei ein Facsimile Göthe's bekommt.

Die Lieferung schliesst mit einem Clairobscur in drei Farben von Abraham Bloemaert, eine „Madonna mit dem Kinde" darstellend; „es ist dies eins der wenigen Blätter", bemerkt W., „die B. selbst in Helldunkel ausgeführt hat; sie sind nicht zu verwechseln mit den von seinem Sohne Friedrich nach ihm gearbeiteten Blättern, wo die Umrisse meist radirt oder in Kupfer gestochen sind". Krüger in Leipzig fertigte diese Copie.

Die XIe Lieferung ist dem Grafen Léon de Laborde gewidmet und verweilt mit Ausnahme zweier Blättchen in der deutschen Schule. Der ausschliessliche Nachbildner dieses ganzen Heftes ist Krüger in Leipzig.

Aus den biblischen Historien, die „der wolberümte Sebald Beham fürgebildet hat", sind der Brudermord Cains, der sich also ausnimmt:



und der Evangelist Matthäus mitgetheilt. Es ist Kraft und Wahrheit in diesen Zeichnungen. In demselben Hefte begegnen wir noch zweien Darstellungen desselben Evangelisten; eine ist von Tobias Stimmer, derb und naturalistisch, eine andere von Bernard Salomon, genannt Le petit Bernard. Interessant ist der Vergleich zwischen diesen beiden Auffassungen. Bei Stimmer sitzt der Evangelist auf einer steinernen Stufe im Tempel, sein Fuss ist gegen eine liegende Säule gestemmt; er hat das Buch auf den Knieen liegen und lauscht mit ernster Miene und durchdringendem Auge den Eingebungen des pausbackigen Engels, der sich auf seine Schulter lehnt und ebenfalls mit dem Geiste zu arbeiten scheint. Im Hintergrunde durch den offnen Bogen sieht man das Jesuskind in der Krippe, Maria, und noch weiter die Hirten auf dem Felde. Ganz anders beim petit Bernard. Im getäfelten Gemache sitzt in einem kunstreichen Lehnstuhl, der den heutigen bequemen Möbeln nicht unähnlich ist, in zierlicher Stellung der schreibende heilige Mann. Das grosse Buch, mit dem unteren Rande auf seinem Knie ruhend, wird im Uebrigen durch einen zierlich gekleideten, knieenden Engel gehalten. Ein Gefäss mit Blumen steht auf dem Tische. Alles ist mehr Schaustellung in diesem Bildchen, es ist nicht so ernst gemeint darin, wie in dem des Deutschen; aber Alles ist sehr elegant und anmuthig.

Von Virgilius Solis seinen zahlreichen Arbeiten ist eine Probe aus den Darstellungen des alten Testaments gegeben und zwar „wie Gott die Thiere schafft". Der Charakter der verschiedenen Geschöpfe ist sehr glücklich wiedergegeben. Interessant ist das Urtheil von Quad von Kinckelbach über den Künstler, welches der Text mittheilt und welches so anhebt: „er was ein Mann eines so völligen und überflüssigen verstands das zu verwundern ist wie ihm möglich gewesen in so kurzer Lebzeit (nämlich von 1514 bis 1562) ein solch' unglaubliche zall kunststücker allein zu figuriren, Ich geschweig auszustechen, sonderlich weil Ich verstehe das er ein guter Teutscher Zechbruder mit gewesen sei" u. s. w.

Jobst Amman, über den, wie wir aus dem Text erfahren, binnen Kurzem eine Monographie von unserm geschätzten Mitarbeiter, Hrn. C. Becker, erscheinen wird, ist durch ein Blättchen aus den Figuren der Evangelien vertreten, welches „Christi Prophezeiung von der Zerstörung Jerusalems" enthält. Die Gruppe des Vordergrundes, durch Christus und drei Männer gebildet, ist voll Ausdruck und individuellem Leben. Der Herr deutet gegen den Hintergrund, wo die Stadt liegt, über welcher die Lichter des Himmels, aber auch unheilverkündende Kometen schweben.

Von dem schon erwähnten Tobias Stimmer ist noch ein Blatt aus jener Bibel vorhanden, welche Rubens eine wahre Schatzkammer der Kunst genannt hat. Es stellt die ersten Eltern nach dem Sündenfalle vor. Denselben Gegenstand behandelt auch ein zweites Blatt des petit Bernard, so dass abermals ein Vergleich zwischen beiden Künstlern möglich ist. Der Letztere ist in seiner Composition mit entschiedener Benutzung des Raphaelischen Bildes aus den Logen zu Werke gegangen.

F. E.

Zeitung.

Wien. Die im nächsten Herbst hier stattfindende Generalversammlung der Katholikenvereine Deutschlands wird, wie ich höre, zu einer besonderen Ausstellung von Kunstwerken Veranlassung geben. Sie geht von einem Kreise hiesiger Künstler aus, die die Pflege christlicher Kunst zum Gegenstande ihres besonderen Studiums gemacht haben; sie verspricht interessant zu werden und dürfte auch für die Historienmaler nicht ohne wohlthätige Nachwirkung bleiben. Es wird uns dabei die Gelegenheit geboten werden, ausser den geistvollen Zeichnungen unseres Führich, einige noch wenig bekannte Altarbilder Kupelwieser's zu sehen. Als Mittel zur Anregung und Fortbildung, deren die Historienmalerei in so hohem Grade bedarf, verdient dieses Unternehmen Theilnahme und Unterstützung. (B. N.)

Amsterdam. Ausstellung. Der leitende Ausschuss der holländischen Künstlergesellschaft *„Arti et Amicitiae"* ladet alle Künstler ohne Unterschied ihres Vaterlandes zu der am 5. September 1853 im Local der Gesellschaft *(op het Rok-in te Amsterdam)* zu eröffnenden 14. Ausstellung ein.

Die Ausstellung soll in Werken der Malerei, Bildhauerei, Baukunst und Kupferstecherei bestehen und wird mindestens 4 Wochen dauern.

Die Kunstwerke, ebenso wie die Briefe, müssen frankirt vor dem 22. August in dem Local der Ausstellung *(op het Rok-in te Amsterdam)* angelangt sein und werden auf Kosten der Gesellschaft an die Adresse eines jeden holländischen Handlungshauses oder einer Privatperson, welche die Künstler bezeichnen werden, zurückgesandt.

Die Commission übernimmt den Verkauf der Kunstwerke für den von den Künstlern angesetzten Preis, und es haben nur die durch die Commission vermittelten Ankäufe Gültigkeit. Von dem Verkaufspreise werden 5 pCt. für den Wittwen- und Waisen-Fond zurückbehalten.

Die Commission unterzieht sich der Sorge für die ausgestellten Gegenstände, steht aber nicht für unvorhergesehene Ereignisse ein.

Madrid. Unter den Architekten, welche ihre Probereise machen und jetzt in Salamanca verweilen, befindet sich auch ein junger talentvoller Engländer, Hr. Clifford, ein ausgezeichneter Photograph, der von einer englischen Kunst-Gesellschaft engagirt ist, an deren Spitze sich I. Maj. die Königin Victoria befindet. Es sind bereits eine Menge Gebäude photographirt, der Palast des Erzbischofs, mehrere Klöster, Kirchen, unter andern die im 12. Jahrhundert im byzantinischen Style erbaute alte Kathedrale. Die Bevölkerung des Orts verfolgt die Ar-

beiten der Künstler mit grossem Interesse und erzeigt ihnen grosse Aufmerksamkeit. So hat ein reicher Particulier, D. D. Lopez, ihnen einen Ball gegeben, und Concerte u. dgl. werden vorbereitet. Ausser dem Direktor, Jareño, erwartet man noch einen Architekten, der die Geschichte der Gebäude schreiben soll. (B. N.)

Kunstvereine.

Rheinischer Kunstverein.

Das Central-Comité des rheinischen Gesammtvereins hielt seine 16. Versammlung am 15. October 1852 zu Darmstadt. Die wesentlicheren Ergebnisse der Verhandlungen werden in dem Jahresbericht von 1852 des Kunstvereins zu Darmstadt in folgender Weise mitgetheilt:

„Wenn auch in der Regel die Thätigkeit des Central-Comités vorzugsweise für die Erledigung laufender, jährlich wiederkehrender Geschäfte in Anspruch genommen wird, so bietet sich doch stets bei dem persönlichen Verkehr von Abgeordneten der verbundenen Kunstvereine die willkommene Gelegenheit dazu dar, Fragen von allgemeinerer Bedeutung zu erörtern, die Wahrnehmungen über etwaige Mängel auszutauschen und hieran Vorschläge zu Verbesserungen anzuknüpfen. Dieses Letztere war namentlich wieder bei dem diesjährigen Central-Comité der Fall, bei welchem zur Sprache kam, dass in der Thätigkeit der Vereine sich manche Lücken zeigen, deren Beseitigung um so mehr ein allgemeiner Wunsch sein muss, als es sich nicht leugnen lässt, dass das Interesse an den Kunstvereinen im Ganzen gegen früher abgenommen hat. Insbesondere besteht bei der jetzigen Einrichtung, wonach in einer jeden der sieben verbündeten Städte nur höchstens während eines Monates im Jahre eine Ausstellung veranstaltet wird, der sehr fühlbare Mangel, dass die Mitglieder der Vereine in den übrigen Monaten des Jahres weniger Gelegenheit finden, die Thätigkeit der Vereine wahrzunehmen und dass daher die Vereine ihre Aufgabe, den Mitgliedern Genuss von Kunstwerken zu verschaffen, nur in geringerem Maasse zu erfüllen vermögen, als es zu wünschen wäre. Allerdings lässt sich eine andere Einrichtung hinsichtlich der Hauptausstellungen, wie die jetzt bestehende, aus manniehfachen Gründen nicht ermöglichen, unter welchen besonders der hervorgehoben zu werden verdient, dass der rheinische Gesammtverein bei den immerhin beschränkten Ausgaben, welche in seinem Bereiche für den Ankauf von Kunstgegenständen gemacht werden, sowohl den Künstlern als anderen in dieser Hinsicht concurrirenden Vereinen gegenüber für seine Ausstattungen mit Erfolg nur einen Theil des Jahres wird in Anspruch nehmen können, und dass daher für seine Glieder die Zeit der Hauptausstellungen stets eine sehr begrenzte wird bleiben müssen. Immerhin aber lohnt es sich der Mühe, den Versuch zu machen, ob es nicht möglich sein wird, auch während der übrigen Theile des Jahres kleinere Ausstellungen im Turnus der Vereine hervorzurufen und in dieser Weise das Interesse der Mitglieder anhaltender rege zu machen, als es bisher der Fall gewesen ist. Ein solcher Vorschlag ist auf dem diesjährigen Central-Comité gemacht und es ist seine volle Bedeutung erkannt worden, so dass es sich hoffen lässt, er werde bei ernstlichem Mitwirken aller sieben Vereine zu dem erwünschten Erfolge führen. Wie Sie sich erinnern werden, sind früher schon von Seiten des Präsidenten des rheinischen Gesammtvereins mehrfach Verhandlungen zu ähnlichem Zwecke angeknüpft worden, und Ihr Ausschuss selbst hat sich in der letzten Zeit darum bemüht, Ihnen dahier die Ansicht des Bildes „Marie-Antoinette“ von Paul de la Roche zu verschaffen. Dem Erfolg dieser Bemühungen stand aber in der Regel der Umstand entgegen, dass die Kunstwerke, um welche es sich hierbei handelte, im Besitze von Kunsthändlern waren, die es ihren Speculationen für förderlicher hielten, sie nur in den bedeutenderen Städten ausstellen zu lassen. Für die nächste Zeit haben wir die Hoffnung, Ihnen eine gelungene Copie des Raphael'schen Bildes „lo spasimo di Sicilia“, welches Sie durch den Toschi'schen Stich bereits kennen, hier zur Ansicht bringen zu können.

Wie gewöhnlich, so bildete auch diesmal wieder die Wahl eines gemeinschaftlichen Vereinsblattes einen Hauptgegenstand der Verhandlungen des Central-Comités. Von den verschiedenen Vorschlägen, welche hierzu gemacht worden sind und sich mehr oder weniger des Beifalls zu erfreuen hatten, heben wir für jetzt nur einen hervor, nämlich den Vorschlag, den vortrefflichen Stich des Professors Felsing, die Aussetzung Mosis nach Köhler als Vereinsblatt im rheinischen Vereine auszugeben.

Unserer Seits haben wir diese Gelegenheit, für unsere Mitglieder ein in jeder Beziehung so ausgezeichnetes Kunstwerk zu gewinnen, mit Freuden ergriffen und wir hoffen durch Betheiligung der übrigen Vereine in den Stand gesetzt zu werden, dasselbe schon im Laufe des nächsten Jahres austheilen zu können.“

Für sämmtliche bei den sieben Vereinen im Jahre 1852 stattgefundenen Ankäufe beläuft sich der Gesammtgeldbetrag

a. für Gemälde auf . . .	20,410 Fl.	42 Xr.
b. für Vereinsblätter auf .	5,977 -	40 -
Also im Ganzen auf die Summe von	26,388 Fl.	22 Xr.

Der Aufwand für die Kosten der Ausstellungen belief sich auf 1833 Fl. 33 Xr., wovon jeder der sieben verbundenen Vereine je 261 Fl. 56 Xr. zu tragen hatte.

In diesem Jahre wird das Central-Comité in Strassburg zusammentreten. Präsident des rheinischen Gesammtvereins für das laufende Jahr ist Professor Felsing in Darmstadt.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im östlichen Kunstvereinskreise stellt aus:

Posen, die letzte Stadt im Kreise, seit dem 28. Juni.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:

Leipzig seit Anfang Juni,
Gotha . . . vom 20. Juli,
Cassel . . . vom 10. August an.

Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:

Stuttgart . . vom 2. Juli bis 27. Juli,
Carlsruhe . . - 28. Juli bis 25. August,
Freiburg . . - 26. August bis 13. September,
Strassburg . - 24. September bis 19. October.

Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:

Jena . . . . seit dem 1. Juli,
Suhl wird . . . . vom 1. August,
Mühlhausen . . . - 1. September,
Nordhausen . . . - 1. October an ausstellen.

Alle geachtete Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 29. Sonnabend, den 16. Juli. 1853.

Holzschnittwerke.

Mit wahrer Freude geben wir an die nähere Anzeige einiger der neuesten im Georg Wigand'schen Verlage erschienenen Verlagsartikel, welche Bilder über Bilder bringen, Holzschnitte, von trefflichen Meistern des Zeichnenstifts erfunden, von geübten Handhabern des Schneidemessers in gesunder Manier ausgeführt.

Die illustrative Macht und Bestimmung, die dem Holzschnitte vorzugsweise beiwohnt, weiss Georg Wigand auf alle möglichen Bildungssphären, welche das Wort beherrscht, zu leiten, und so finden wir ihn mit seinen illustrativen Unternehmungen auf dem Gebiete der Religion, der Poesie, des Lebens und der Natur, immer anknüpfend an das, was der menschliche Geist als das edelste und beste nennt, was unser Volk als heilige und ihm werth und theuer gewordene Schätze erkennt und bewahrt und pflegt. — Bekannt ist die auf seine Veranlassung von Schnorr unternommene Illustration der Bibel. Unser geschätzter Mitarbeiter, Hr. Schnaase, gab am Ende des vorigen Jahrgangs über die ersten Hefte Bericht und wird in Kurzem den Verlauf des Unternehmens weiter besprechen. Für die bildliche Ausstattung der Gedichte unseres ersten Sternes unter den deutschen Sängern, Göthe, hat Wigand L. Richter gewonnen und die ersten Hefte liegen bereits vor uns. Den Balladenschatz unserer Nation, ihre reiche, zauberhafte und wundervolle Märchenwelt, ihre tiefsinnigen Sagenklänge[1]) legt er mit Bildern geschmückt in unsere Hand, von deutschen Männern ist er im Begriff, uns eine ganze Galerie vorzuführen, aus der man sehen und lernen kann, welche Züge ihnen die Natur, welchen Lebensweg ihnen ihr Geist bereitete.

Ja selbst jenes wichtige Buch in der Literatur, in welchem das Wort sich erst mühsam aus den Buchstaben bildet, die Fibel, hat er von der geschickten Hand Hugo Bürkners der uralten Sitte gemäss mit neuen Bildern schmücken lassen, wie wir das ausführlicher im Beiblatt No. 6 des II. Jahrgangs angezeigt haben.

Robert Reinicks Jugendkalender, dieser Liebling der Kinderwelt, der Landprediger von Wakefield, dieses unvermeidliche Lesebuch englischer Schüler, mit Richter'schen Zeichnungen, Musäus' Märchendichtungen mit Blättern von Richter, Schrödter, Jordan und Osterwald, endlich unser schönes Nibelungenlied mit Bildern von Bendemann, Hübner, Rethel und Stilke — alles Werke, deren illustrirte Herausgabe wir dem Unternehmungsgeist Wigands verdanken. Wahrlich, eine schöne und vorzüglich ausgewählte Bibliothek! —

Wigand hat sich dadurch ein unbestrittenes Verdienst um die Entwickelung der Holzschneidekunst erworben, indem er durch würdige Aufgaben geschickten Männern ein Feld eröffnete, wo sie sich bethätigen und ihre Kunst üben konnten. Auf dem weiten Tummelplatz, der sich in Kalendern, Zeitschriften, Volksbüchern aller Art u. s. w. der neugeweckten Formschneidekunst eröffnete und der viel Tüchtiges, aber daneben auch manches Handwerksmässige und Flüchtige zu Tage förderte, bilden die Wigand'schen Unternehmungen eine Art besonderer Arena, auf welcher es nicht mit blosser Handfertigkeit gethan ist, sondern wo vielmehr ein künstlerischer Sinn verlangt wird, der für sich etwas zu gelten und darzubieten im Stande ist.

Anzuerkennen ist, dass bei all diesen Sachen die wahre Technik des Holzschnittes, die seinem Wesen gemässe, wie sie die alten Meister übten, erstrebt und in Anwendung gebracht wird. Hierfür leistet das bekannte R. Weigel'sche Unternehmen, das die Holzschnitte jener Meister in treuen Facsimiles mittheilt, dem Studium der Künstler den besten Vorschub.

Was nun ausser den oben angeführten Werken sonst die künstlerische Phantasie in ihrer Freiheit und Ungebundenheit erschafft, Wigand weiss es in Garben zu binden und solche köstlichen Garben bildet die Sammlung, welche sich aus den liebenswürdigen und gemüthvollen Schöpfungen Ludwig Richters zusammenstellt und die in zwanglosen Lieferungen unter dem Titel:

1) Ludwig Bechstein's Sagenbuch. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Ehrhardt. Preis: 2 Thlr. 20 Sgr., schön geb. 3 Thlr.

Beschauliches und Erbauliches, ein Familien-Bilderbuch von Ludwig Richter.

erscheinen. Die erste Lieferung zeigten wir in No. 1 des vorigen Jahrgangs an. Die zweite (aus 8 Blättern bestehend) liegt vor uns.

Eh' wir sie näher betrachten, wollen wir uns erinnern, welcher Art und von welchem Gewicht Richter's Thätigkeit überhaupt in der heutigen Kunst ist.

Richter ist ein Volksdichter mit dem Zeichnenstift. Er ist der Hebel auf seinem Gebiete. Was der allemannische Dichter uns in Worten schildert, Richter giebt es in Formen und Farben.

Wie glücklich sind wir, dass uns die Quellen des tief in unserm Volke wurzelnden, poetischen Gehalts nicht allzu spärlich fliessen, dass wir ihnen vielmehr in den verschiedenen Kunstarten begegnen. So ist neben dem echten „Schatzkästlein", das wir von Hebel in Gedichten allemannischer Mundart besitzen, eben jetzt für die niedersächsische ein jenem vollkommen ebenbürtiger Dichter aufgestanden, Claus Groth, der in seinem Buche „Quickborn" die lautersten und tiefsten Klänge aus dem norddeutschen Volksleben anschlägt und dadurch ein ganz neues Schatzhaus öffnet. Welche Pflege dem Volksgesange zu Theil wird, ist zu bekannt, als dass wir es weiter auszuführen hätten und für die Malerei und Zeichnenkunst ist neben manchem wackern Künstler, der wie unser Meyerheim aus dem Born des Volkslebens schöpft, Ludwig Richter einer der ersten Repräsentanten, der zugleich vermittelst der sehr zweckdienlichen Anwendung des Holzschnittes auch in das Volk einzudringen und sich in demselben auszubreiten vermag.

Richter gehört zu denjenigen glücklichen Naturen, denen durch bestimmte Anlage und Neigung ihre Mission im Leben in sicheren Umrissen vorgezeichnet ist, die diesen sichern Schatz im Herzen hegen und kein anderes Glück kennen, als seine natürliche und ungestörte Entwickelung. — So sich selbst und ihrem innersten Zuge genügend, vollbringen sie, unbekümmert um ein anderes Ziel, als das, was sich von selbst hieraus ergieht, den schönen Prozess, Natur und Leben auf sich wirken zu lassen und das Empfundene und Angeschaute mit dem Gepräge ihres individuellen Geistes und Gemüthes wieder ausstrahlen zu lassen. Diese glücklichen Festtagskinder sind niemals dazu geschaffen, unmittelbar und absichtsvoll wohlberechnete, weit ausgreifende Pläne zu entwerfen und mit eiserner Willensconsequenz durchzusetzen; vielmehr findet sich oft bestätigt, dass ein gütiges Schicksal den Lebens- und Bildungsweg ordnend und andeutend hinzutritt; denn Alles, was sie an Willenskraft, an Beharrlichkeit und Fleiss haben, entspringt nur aus dem Eifer, ihrem innersten Berufe genug zu thun, und kehrt dahin zurück. Jedes Andere regelt sich ihnen von selber. Sie sind wie Ehrengäste auf der Erde.

Schon bald nach der Geburt Richters (am 28.. Sept. 1803) trat neben der Elternliebe auch die Freundschaft zu ihm heran, indem der wenig ältere, spätere Landschaftsmaler Oehme, der als Knabe in demselben Hause wohnte, und den R. in späteren Jahren in Rom erst als Freund kennen und schätzen lernen sollte, ihn mit liebevoller Zärtlichkeit wartete und pflegte. In seinem 17ten Jahre, wo die Reiselust und der Trieb, die Welt zu sehen, zu erwachen pflegt, nahm ihn der Fürst Narischkin, Oberkammerherr des Kaisers von Russland, als Zeichner mit auf einer Reise nach Frankreich. Als nach diesem Entwickelungskursus später die Sehnsucht nach Italien am höchsten gestiegen war, tritt eines Tages wegen eines Geschäftsbesuches der Buchhändler Arnold in die Werkstatt des Vaters, wo der junge Richter eben arbeitete. Seine Achnlichkeit mit Arnolds kurz vorher gestorbenem Sohne beschleunigte die Bekanntschaft und Zuneigung, die sich bald ausbildete und dahin führte, dass Richtern durch Arnold ein mehrjähriges Studium in Rom möglich gemacht werden konnte. 1823 wanderte er hin und lebte im Freundesverein mit Kunst- und Strebensgenossen, besonders mit J. Schnorr, ein an Eindrücken und rüstigem Schaffen reiches Leben. In den zahlreichen Bildern, die er schuf und welche alle die Alpennatur der Schweiz oder die glücklichen italischen Gegenden wiedergaben, schlug R. eine eigenthümliche Richtung an. Denn weil ihn in der ganzen Natur nichts so sehr anzog, wie der Gipfel derselben, der Mensch, so sind seine Landschaften nie ohne diese Belebung, und zwar stets im innigsten Zusammenhange mit dem Boden und der umgebenden Natur. Nach der natürlichen Seite hin erblickt man also in seinen Werken den Menschen gleichsam als Gewächs unter den übrigen, nach der geistigen Richtung hin aber ist er Ausdruck der Volkssitte und Volksbildung. Aber niemals sind die Menschen ihm blosse Staffage, als welche sie gewöhnlich nur Typen in der Hand des Malers zu sein pflegen, Typen, mehr um seine subjective Stimmung auszudrücken, als den objectiven Charakter der Landschaft zu schildern, sondern sie stehen stets in dem unmittelbarsten, natürlichsten Verhältniss zu dem Schauplatze, auf dem sie erscheinen.

Im Jahre 1836 hatte der römische Aufenthalt ein Ende. Richter aber hatte so tief von der italischen Lebensluft in sich eingetrunken, dass er der Sehnsucht, dahin zurückzukehren, kaum Herr werden konnte. Er war schon wieder auf dem Wege dahin, als die Freunde ihn in Stich liessen, worauf er ebenfalls für diesmal auf das Wiedersehn der ewigen Stadt verzichtete. Er ward nun in Meissen an der mit der Porzellanfabrik verbundenen Zeichnenschule angestellt und nach Aufhebung derselben (1836) an die Akademie nach Dresden berufen; seit dem Jahre 1841 ist er Professor und Vorstand der Werkstatt für Landschaftsmaler.

Sein erstes Auftreten als Zeichner war in dem bekannten „malerischen und romantischen Deutschland", welches Otto Wigand in Leipzig herausgab. Er lieferte die Zeichnungen zum Meissner Hochlande, Franken, dem Harz und dem Riesengebirge. Bei dieser Gelegenheit ward er mit Georg Wigand bekannt und befreundet, und dieser unternehmende und einsichtige Mann erkannte sehr wohl, welch' ein Gebiet Richter anzubauen, ja neu zu schaffen geeignet sei. Dieses Gebiet hat er denn auch siegreich in Besitz genommen und ist der populärste Volksdichter in Bildern geworden. Hat er sich schon dadurch ein glänzendes Verdienst erworben, so that er es eben so sehr durch die Strenge, mit der er darauf hält, dass der Holzschnitt innerhalb seiner Grenzen bleibe und nicht mit verwandten Techniken kokettire, sich nicht zum Kupferstich heranzuquälen versuche, eine Praxis, welcher R. durchaus abhold ist, vielmehr in seiner Weise zu zeichnen schon diejenige Art annimmt, welche im Stande ist, den Vorzügen des Holzschnitts Gelegenheit zu ihrer Entfaltung zu geben.

Nach dieser kleinen Episode über den Mann, der uns zunächst beschäftigen wird, schlagen wir das Heft auf, welches wir „beschauen" und woran wir uns „erbauen" sollen.

Ludwig Uhlands schönes Sonntagslied hat ihm zunächst Anlass zu einer ländlichen Idylle gegeben. Ein Hirtenknabe kniet und betet, neben ihm der Hund, rings umher die Heerde, eine Lerche ihm zu Häupten, in der Ferne auf dem Hügel eine Kirche nnd nebenhin weite Aussicht in die Berge und über den Fluss entlang. Dieses einfache Bildchen ist schon ein Beispiel, wie R. jedes Ding in der Natur so ganz zu seinem Rechte kommen lässt. Die fernsten Bergeszüge im Hintergrunde, die Kräuter und Blumen des Vorgrundes, beides scheint voll Duft; die Wol-

ken haben eine so charakteristische Form, dass uns ihre Farbe zugleich mit einfällt, ja die kleine Lerche selbst ist so gegeben, dass uns ihr wirbelnder Flügelschlag angedeutet zu sein scheint. Nur ihr Sonntagsmorgenlied und das Läuten der Glocke aus der Ferne hört man im Geiste; die Schafe sind ganz thierische Vegetation, das Hündchen ganz Wachsamkeit und Pflichteifer, ganz Wächterphysiognomie und Stellung.

Unnachahmlich ist auf dem folgenden Blatte, welches den Bibelspruch Matth. 40 illustrirt: „Was ihr gethan habt, den geringsten meiner Brüder etc.", das Kinderpaar, ein vornehmes kleines Mädchen, das dem Kinde einer armen, kranken Frau die mitgebrachte Kleidung anhilft, jenes voll altklüglichem Eifer, dieses voll komischer Verwunderung und Unbeholfenheit; es ist ganz einzig, wie R. in den paar Zügen einen ganzen Kindercharakter so auszubreiten versteht, dass man in seinen verborgensten Winkel hineinsieht und im Wiederschein schon den künftigen Mann oder die künftige Frau erblickt. Kinder sind seine Hauptstärke.

Man sehe selbst auf dem heute beiliegenden Blatte aus dem „Beschaulichen": wem wären nicht schon diese beiden Kinder begegnet, und wer nähme nicht Theil an der Freude der Eltern über solchen Schatz?

Dann die Scene „vom Christmarkte in Dresden". Hinter einem kleinen Tischchen mit Schlottfegern, wie sie die Weihnachtsindustrie von getrockneten Pflaumen herzustellen pflegt, sitzt ein kleines Geschwisterpaar, der Bruder in der Pudelmütze, den Kragen herauf und die Händchen in einer geflickten Muffe; das Schwesterchen schmiegt sich an ihn und so warten sie tapfer, bis das Schicksal ihre witzige Anzeige „Ausverkauf wegen Geschäftsaufgabe", welche an einer Tafel in transparenter Schrift zu lesen ist, wahr machen möchte. Für 5 Neugroschen würde man hier eine glänzende Schicksalsrolle spielen, aber nicht für alles Geld der Erden würde man solche Kinder kaufen können.

Und weiter auf einem anderen Blatte, das die Unterschrift „Zum Essen! zum Essen!" trägt, und nichts enthält, als eine Kinderschaar, aus der die Mutter mit der dampfenden Kloossschüssel hervorragt, sie mit jenem Zauberruf elektrisirt und mit ihr in die Essstube zieht, — welch eine feine Charakteristik, welche Aufgaben sind hier gelöst. Man denke sich ein kleines Mädchen, dessen angeborner, wirthschaftlicher Takt in Haltung, Miene und Bewegung ganz aufgeht in dem Bemühen, keinen Tropfen aus der schwanken Brühschüssel überzugiessen, einen Buben, der das grosse Brot schleppt und mit offenem Maule an der Schüssel der Mutter hängt, rein materiell nur eingenommen für die Quantität, einen dritten, der mit einem Ueberschuss von Humor und mit Bewusstsein zu geniessen versteht; er trägt im Triumph einen auf die Gabel gespiessten Klooss und hat Zeit, sich an dem lachenden Anblick zu erfreuen, in dessen Hintergrund ihm der gewisse Genuss lacht. Der älteste und letzte im Zuge endlich spielt den Trompeter und bläst jene Zauberworte durch die an den Mund gesetzte geschlossene Hand. Wenn man sich nun überzeugt, dass R. dergleichen nicht in einigermaassen verständlicher Intention, sondern vielmehr so leibhaftig vor Augen führt, dass jeder Finger, jedes Haar zur Charakteristik beiträgt, wer möchte ihm Bewunderung und Zuneigung versagen?

Der Humor ist eine Saite, die Richter gar gut anzuschlagen weiss, sei es, dass er den komischen Ernst, der Kindern so drollig steht, schildert, sei es, dass er die ernsthafte Wichtigkeit belächelt, mit der die Philister die unbedeutendsten Dinge betreiben. Der Reichthum im Ausdruck und in Veranlassungen, den R. bei solchen Gelegenheiten an den Tag legt, ist ganz unglaublich. Endlich ist es das tief Gemüthliche, das Sinnige der idyllisch einfachen Verhältnisse, welches als ein glückliches Feld für ihn betrachtet werden muss und für welches ihm wieder eine ganze Flora von reizvollen Mädchen und jungen Müttergestalten zu Gebote steht. Auch davon giebt das beiliegende Blatt Zeugniss.

Von Kinderfiguren beschrieben wir eben mehrere gelungene und ein capitales Philisterexemplar findet sich auf dem 7. Blatte im vorliegenden Hefte, dem „Spaziergange am Sonntage". Man ist draussen auf dem Dorfe, das auf der Höhe liegt, unter dem breiten Baume, der den Hügel beschattet, angekommen. Man hat sich zum Theil gelagert, unterwegs Blumen gepflückt, Kränze gewunden. Nun kommt das Hauptplaisir für den Papa. Dort lehnt er mit dem Rücken an den Baumstamm und sucht mit schmunzelndem, durch das Zukneifen des einen Auges verzogenem Gesichte durch das Perspectiv höchst wahrscheinlich — das Wohnhaus in der Stadt. Das Futteral der Augenwaffe hat er zwischen die Knie geklemmt, die unter dem bequemen Oberrock in zarter Rundung vorquellende Weste deutet auf gute Naturalverpflegung; sein unvermeidlicher, wahrscheinlich rother Regenschirm wird von seinem Knäbchen, das noch nicht so gross ist, wie das Instrument, gehalten. Unterdessen hat ein junger Begleiter Gelegenheit, der Tochter den Hof zu machen.

Gehen wir zu einer anderen Schöpfung Richter's über: In dem

Göthe-Album von Ludwig Richter. Erste Lieferung mit 8 Blättern. 1. Haidenröslein, 2. Mailied, 3. im Sommer, 4. Schäfers Klagelied, 5. Ritter Curts Brautfahrt, 6. der Rattenfänger, 7. der getreue Eckart, 8. Hermann und Dorothea 1. Preis: 12 Sgr.

ist es auf eine Sammlung von 200 Blättern abgesehen, welche in 25 Lieferungen erscheinen soll. Von vorzüglichem Reize in dieser ersten Lieferung ist die romantische Situation des Liebespaares in dem Gedichte „Im Sommer", voll elegischer Stimmung das Bild zu dem „Klagliede des Schäfers", von märchenhaftem Zauber „Ritter Curt's Brautfahrt", voll köstlichen Humors „der Rattenfänger", der auch zugleich wieder ein ausgezeichnetes Exemplar von einem Dorfphilister enthält. Vier einzig naive Kinder zieren wieder das Bild vom „getreuen Eckart", und in urgemüthlicher Häuslichkeit sitzt das alte Ehepaar aus dem bekannten Epos unter dem Thorwege des Hauses. Voll Anmuth endlich ist das Bildchen zu dem „Mailiede", welches wir im Abdrucke mitzutheilen das Vergnügen haben. Göthe singt:

Zwischen Weizen und Korn,
Zwischen Hecken und Dorn,
Zwischen Bäumen und Gras,
Wo geht's Liebchen?
Sag' mir das!

Fand mein Holdchen
Nicht daheim;
Muss das Goldchen
Draussen sein.
Grünt und blühet
Schön der Mai,
Liebchen ziehet
Froh und frei.

An dem Felsen beim Fluss,
Wo sie reichte den Kuss,
Jenen ersten im Gras,
Seh ich etwas!
Ist sie das?

Der Schnitt ist von Gaber, der überhaupt, wie uns scheint, Richtern am weitesten zu folgen vermag. Ausser ihm haben die beiden Obermann, Geringswald, Riewel u. A. an dem Hefte gearbeitet.

Göthe pflegt in Allem eher, als in seinen Gedichten und Liedern gelesen zu werden und gerade in diesen ist er so unnachahmlich und so ewig neu. Gerade diese werden aber auch, aller Wahrscheinlichkeit nach, am zahlreichsten in dem Album vertreten sein, welches demselben hoch anzurechnen wäre.

Deutsches Balladenbuch mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Adolph Ehrhardt, Theobald von Oer,


Ist sie das?



Hermann Plüddemann, Ludwig Richter und Karl Schurig in Dresden. I—IV. Lief. Pr. à Lief. 10 Sgr.

Wieder eine höchst glückliche Idee. Wir Deutschen haben nicht blos eben einen herrlichen Reichthum von alten Volkssagen und Gesängen, sondern haben dieses Gebiet bis in die neueste Zeit hinein, seit Bürger und der Göttinger Dichterbund, durch englische Muster angeregt, die Ballade wiedererweckte, mit Fleiss und Glück angebaut, so dass Lieder, wie die Heinesche Lorley, die hundert Mal besungene, schon eben so populair geworden sind, als die uralte Geschichte von den zwei Königskindern, „die einander so lieb hatten", und die wir nebenstehend nach einer Zeichnung von Ad. Ehrhard vorzulegen in den Stand gesetzt sind.

Wir haben uns sonst über die Sammlung als solche an diesem Orte nicht weiter auszusprechen und halten daher unsere Bemerkungen über einige Bearbeitungen alter, „zersungener" Fragmente billig zurück; nur das sei zu sagen erlaubt, dass diejenigen Balladen, deren Verfasser man kennt, auch von ihrem Namen hätten begleitet werden sollen. Vielleicht sieht man sich veranlasst, dies bei den noch rückständigen Lieferungen zu thun, welche aller Wahrscheinlichkeit nach sich mehr und mehr aus den Werken neuerer Dichter zusammenstellen werden; denn wir haben noch 6 Lieferungen zu erwarten.

Was nun die Zeichnungen anbetrifft, so sind sie fast ohne Ausnahme ansprechend und charakteristisch erfunden und im Schnitt solide und tüchtig ausgeführt. Zu den vorzüglichsten und gelungensten rechnen wir „das Schloss in Oesterreich", „die Liebesprobe", eine minnige, liebreizende Composition, „Schneiders Höllenfahrt", voll drastischer Komik, augenscheinlich von L. Richter's Meisterhand, „Erlkönigs Tochter", von leidenschaftlichem Ausdruck, „der Kaiser und der Abt", nicht ohne glücklichen Humor, „das Lied vom braven Manne", „die Weiber von Weinsberg", „Kaiser Max auf der Martinswand", von Ehrhard, wie das Monogramm zu besagen scheint, „Philippine Welserin", „Erlkönig", neu in der Auffassung, „der getreue Eckart", nur nicht naiv genug in den beiden Kinderfiguren, „vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen", „der Taucher", von Plüddemann, mit einer sehr lebens- und ausdrucksvollen Gruppe, und manche Andere.

Zu theatralisch im Ausdruck finden wir „Eduard" und den „König in Thule" componirt; andere, wie der „Ring des Polykrates" und die „Kraniche des Ibicus", sind conventionell und dürftig; noch andere sind nicht frei von Affectation, wie „Göthes Fischer", der, so oft er auch schon bildlich dargestellt ist, dasselbe Unglück zu haben scheint.

Die Holzschnitte sind fast sämmtlich in der rühmlich bekannten Anstalt von Hugo Bürckner in Dresden ausgeführt und verdienen, wie schon bemerkt, alles Lob.

Vierhundert deutsche Männer in Bildnissen und Lebensbeschreibungen. Herausgegeben von Ludwig Bechstein. Erste Lieferung. Maximilian I. Joseph II. Laudon. York. Gailer von Kaisersberg. Hermann. Mozart. Nettelbeck. Preis: 5 Sgr.

In der ganzen Erziehung — der jüngeren Welt sowohl, als bei der Selbstzucht — ist nichts von so grosser Wichtigkeit, nichts wirksamer und zugleich anziehender, als das Beispiel. Daher üben auch Lebensbeschreibungen einen so grossen Zauber aus und sind oft von so grossem Einflusse. Die Verklärung, in welcher man so ein Lebensbild vor Augen bekommt, welche nothwendig selbst da mit unterläuft, wo Schwächen zu schildern sind, ist ganz geeignet, ideale Naturen anzufeuern und zu begeistern. Aber gerade auch ein mehr auf das Praktische gerichteter Geist liebt es, die Geschichte seines Volkes aus den Lebensbeschreibungen seiner grossen Männer kennen zu lernen, die ja doch die eigentlichen Weber am Webstuhl derselben sind und uns das ganze Getreibe näher schauen lassen, indem sie uns einen Blick in die Werkstatt gönnen.

Die ganze Anlage des Unternehmens ist darauf eingerichtet, möglichst populair zu werden und eine weit ausgedehnte Verbreitung zu erfahren. Eine Lieferung fasst 8 lose Blätter zusammen. Jeder Mann hat sein Blatt; obenan steht sein Portrait mit der Unterschrift, wer er ist und wann er gelebt hat. Dann folgt darunter seine Lebensbeschreibung. Eine bestimmte Ordnung in der Reihenfolge wird nicht beobachtet. Diese wird sich Jeder nachher selber machen können, wozu drei Verzeichnisse, ein alphabetisches, ein chronologisches und ein nach Ständen geordnetes, welche bei der letzten Lieferung versprochen sind, behülflich sein werden.

Die Holzschnitte sind in schlichter Derbheit ausgeführt. Sie geben ein Beispiel von jener heilsamen Rückkehr zur alten, früheren Technik, aber mit der Anwendung neuerer Errungenschaften, wie sie durch die entwickelte Zeichnenkunst bedingt und ins Leben gerufen werden. Nur auf diese Weise ist Rückkehr zum Alten erspriesslich und anerkennungswürdig. Blinde Rückkehr dahin ist Unvernunft und Verläugnung des ersten, nothwendigsten Princips, durch welches das Bewunderte zum Bewunderungswürdigen ward, des Princips der Fortentwickelung. Wir wissen, dass gerade L. Richter die Holzschnitte Dürer's bewundert und mit Fleiss studirt; und der Gewinn davon? — nicht die Grammatik Dürerscher Formen, aber ihre Sprache versteht er, mit uns zu reden. Unter Einfachheit und Schlichtheit der alten Meister ihre Unbeholfenheit verstehen, ist ein beklagenswerther Irrthum und zeigt Mangel an Geist. Das wäre gerade so, als wenn unsere heutigen Dichter auf einmal anfangen wollten, mittelhochdeutsch zu schreiben. Den Geist der Sprache der Nibelungen mögen sie uns bringen, die äussere Form derselben aber liegt uns fern und ist ärmer als unsere heutige.

Besonders gut gefällt uns gleich zu Anfang das markig gebaute Heldengesicht des ritterlichen Kaisers Maximilian, bei dem unsereins gleich der Theuerdank und der Weisskunig[1]) mit all' ihren Herrlichkeiten einfallen, andere unserer Leser gewiss an Grün's letzten Ritter erinnert werden. Aber auch das klare, feste Antlitz des Grafen York von Wartenburg ist vortrefflich herausgekommen. Ferner das magere, spitzwinklige Gesicht des alten Gailer von Kaisersberg, der biedere, sichere Ausdruck in dem Kopfe des alten Nettelbeck, das geistvolle Antlitz des wackeren Philologen Hermann, der zwar von einer französischen Mutter abstammt, wie wir aus dem Text erfahren, aber doch ein sehr gründlicher, deutscher Gelehrter und in allen Uebungen des Leibes gewandt und tüchtig dazu war. Diese Portraits haben auch in der Zeichnung durchaus etwas Individuelles, Charakteristisches und sind weit entfernt von den allgemeinen Typen, denen man wohl auf dem Bildermarkte begegnet und deren Aehnlichkeit mit dem Urbilde durch Haarfrisur und Rock erschöpft zu sein pflegt.

Was den Text betrifft, so beobachtet er in gedrängter Kürze eine lobenswerthe Vollständigkeit, die kein wichtiges Datum unerwähnt lässt und sich auch, was wir für besonders wichtig erachten, bemüht, die Summen der jedesmaligen Existenz zu ziehen und ihre Bedeutung in dem Ganzen zu schildern. Die Darstellung ist einfach und natürlich. Zu wünschen wäre, dass gelegentlich bei Dingen, wie das Reichskammergericht u. dgl.,

1) Ein Blatt daraus theilten wir Jahrg. II. No. 11 aus den oben angeführten Holzschnitten berühmter Meister von R. Weigel mit.

welche in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung nicht so zweifellos allgemein bekannt sein möchten, ein erläuterndes Wort eingeschoben würde, welches den Zusammenhang, worin die Einzelnen mit der Geschichte stehen, noch enger machen würde. Zu warnen ist vor kleinen, nicht aus objectiver Anschauung entspringenden Ausfällen, wie sie in der Lebensbeschreibung Nettelbecks vorkommen, so wie wir schliesslich noch um sorgfältigere Correctur bitten.

Der Erfolg, den diese erste Lieferung bereits gehabt hat, zeugt für die Volksthümlichkeit des Unternehmens. Noch ehe die zweite erschienen ist, ward eine zweite Auflage des ersten Heftes nothwendig. Wir wünschen dem Verleger ein gleiches Glück in seinem übrigen, nützlichen und anerkennungswerthen Wirken. **Fr. Eggers.**

Kritische Untersuchungen über ein fragliches Portrait in der Bildergalerie des königlichen Museums zu Berlin.

Von **M. Unger.**

Unter den Bildern der Galerie des königlichen Museums zu Berlin, deren Urheber noch nicht ermittelt sind, ist es schon seit langer Zeit ein Portrait, No. 190, angeblich aus der Schule von Bergamo, das für mich von Interesse war, da es, unter dem Einfluss des grössten venezianischen Bildnissmalers hervorgegangen, gleichwohl eine Selbständigkeit erkennen lässt, deren nationaler Charakter mich immer nach der Gegend von Nieder-Deutschland hinwies. Die Art und Weise der Ausführung des Kopfes und besonders der Hände und des Degengefässes steht der Gefühlsweise eines italienischen Meisters eben so fern, als auch der eines niederländischen, da die in diesem Bilde vorherrschende, allgemeine Idealität für den ersteren zu speziell verfolgt erscheint, während für den niederländischen diese Spezialitäten einen zu allgemeinen Charakter tragen. Dass sich der Einfluss des Tizian dabei gleichwohl so bemerklich macht, liegt mehr in der Auffassung des Ganzen; besonders ist es die stillfeierliche Sammlung des Künstlers einer Erscheinung gegenüber, deren geistige Bedeutung er eben so tief wiederzugeben trachtet, als er sie empfunden, die zunächst für das tizianische Schulprinzip spricht. Wenn indess dieses Streben bei Tizian selbst von jener grossmeisterlichen Sicherheit unterstützt wird, die den Werth des Einzelnen nur nach dem geistigen Inhalt des einheitlichen Ganzen misst und malerisch bestimmt, so macht sich hingegen bei dem fraglichen Bilde bemerklich, dass es dem Künstler nur sehr wenig um die Faktoren des Ganzen zu thun ist, obschon er es sich sehr angelegen sein lässt, dem Gesammtinhalte ähnlicher Werke des grossen Meisters zu entsprechen. In diesem sorglichen Eifer geschieht es bei ihm, dass die Ausführung so weit getrieben wird, dass daraus zu entnehmen ist, diese Ausführung an sich erwecke im Künstler mehr Interesse, als das, worüber sie Aufschluss zu geben hat; auf diese Weise verschliessen sich ihre stilistischen, erklärenden Zwischenräume und der künstlerische Zweck: durch die Art der Ausführung für die stillen Räthsel der Natur malerische Fingerzeige zu geben, geht verloren. So ist namentlich der Kopf des fraglichen Bildes behandelt, woher es zugleich kommt, dass die Prinzipien der Färbung, die auch wieder in ihrer Gesammtheit die tizianische Schule beurkunden, als solche kaum zu erkennen sind. Aehnlich verhält es sich mit der Zeichnung oder der Begrenzung der Formen überhaupt, deren überaus correcte Bestimmung im Vergleich zu Titian zu künstlich erscheint. So wenig es auch den Anschein haben mag einen äussern Anlass dazu zu finden: das Bild gemahnt zugleich an die Eigenthümlichkeit einzelner Werke der mittlern Periode Holbeins des Jüngern, nur dass sie bei diesem Meister im consequentern Zusammenhang mit einer Gefühlsweise steht, deren Grundzug eine noch selbständigere und naivere Naturanschauung ist. Die Ausführung Holbeins ist anspruchlos und zugleich ideenreich, von der innigsten Liebe zu der Wahrheit erfüllt, die ihm am nächsten liegt; die des fraglichen Künstlers ist so gewitzigt als berechnend, sein Naturell steht in keinem so reinen Verhältniss zur darzustellenden Erscheinung und es hat den Anschein, als wollte er es dem grossen Tizian gleichthun, ja, als suchte er ihn wo möglich noch zu übertreffen. So gross auch der auf diese Weise erzielte geistige Fond sein mag, wodurch der Werth dieses Bildes gesichert ist, — ihm fehlt nach Lage der grossartigen Aufgabe die naturhistorische Aufklärung der malerischen Idee, die sie in sich schliesst, ein Theil der Kunst, der von Tizian so wichtig erachtet wird, dass er die äussere Wirkung des Ganzen, die nur auf Kosten desselben gesteigert werden kann, oft zurückhält, woher es kommt, dass solche Werke leicht unterschätzt werden können. Zieht man in dem fraglichen Bilde das Nebensächliche in nähern Betracht, was bei Ermittelung eines Meisters um so bedeutsamer ist, als sich hier der Künstler am freiesten bewegt, wodurch seine Eigenthümlichkeit mehr zu Tage tritt, so zeigt sich, besonders in der Auffassung und Behandlung der Hände und des Degengefässes, die Anschauung und Gefühlsweise eines deutschen Künstlers am unverkennbarsten; besonders bei dem letztern nähert sich die Eigenthümlichkeit desselben um Vieles der des Holbein, was auch bei dem Traktament des goldenen Fingerringes der Fall, das von dem eines italienischen Meisters ganz abweichend ist. In Hinsicht der Färbung herrscht in den Händen eine wesentliche Verschiedenheit von der des Tizian vor. Von der Menge Tinten, welche einer männlichen Hand eigen, bei deren künstlerischer Darstellung sich Tizian die Mühe nicht verdriessen lässt, sie schon in der Untermalung auf so interessante Weise vorzubereiten, wie man an seinem eigenen Portraits derselben Galerie sehen kann, ist nur wenig in dem fraglichen Bilde wahrzunehmen, da die Carnation hier viel bequemer als nach der Individualität aufgefasst erscheint. Erst zu Ende des 16. und bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts sind es viele Bildnissmaler in Deutschland, die in solcher Weise die Hände behandeln. Der Mangel einer wahren Färbung scheint daher zu rühren, dass man sich bei diesem Theile mit Auffassung nur seiner allgemeinen Motive begnügte, ohne bei der Ausführung selbst die Natur wieder zu Hülfe zu nehmen, ein Umstand, der, wie es mich dünkt, auch bei dem fraglichen Bilde stattfand. In den Niederlanden war um die erwähnte Zeit eine gewissenhaftere Auffassung der unmittelbaren Natur vorherrschend, während in Italien durch einen falsch verstandenen Idealismus sich die Kunst immer mehr und mehr auflockerte und in eine Willkür ausartete, die man für genial hielt. Ein nüchterner Calcül, von dem ich bereits in dem fraglichen Bilde Spuren zu erblicken glaube, machte sich mit geringer Ausnahme allmälig in Deutschland geltend.

Schon vor mehreren Jahren hatte ich dem Herrn Direktor der Galerie mitgetheilt, dass ich das fragliche Bild für ein Werk eines deutschen Meisters hielte, obgleich sich der venezianische Einfluss darin so geltend mache. Auf meiner letzten Kunstreise im vorigen Jahre fand ich diese Meinung dadurch bestätigt, dass ich in der Galerie des Louvre zu Paris, bei unwesentlichen Abweichungen, ein Portrait fand, das denselben Urprung verräth. Da mir unter allen Galerieen, die ich bis jetzt gesehen, keine vorgekommen ist, in welcher die italienischen Meisterwerke mir so sicher bestimmt erschienen, als die des Louvre, so war ich gespannt, aus dem Catalog die Angabe des für mich so fraglichen Meisters zu ersehen. Sie lautet auf Jan Calcar

aus Calcar im Clevischen, der schon bei Vasari als einer der bedeutendsten Schüler des Tizian bezeichnet wird. Nähere Forschungen über diesen Meister behalte ich mir vor.

T. Riemenschneider, Bildhauer in Würzburg.

Als Nachtrag zu der von mir herausgegebenen Monographie über die Werke dieses Meisters[1]) und als Beitrag zur Kunde der Art und Weise, wie man in früherer Zeit mit Künstlern Verträge abschloss, folgen hier einige neu aufgefundene Dokumente über die Fertigung der durch den Vandalismus einer sogenannten Restauration in neuesten Zeit leider zu Grunde gerichteten Statuen von Adam und Eva, der zwölf Apostel, Christus und Johannes an den Aussenseiten der Marienkapelle zu Würzburg.

1. Actum Donnerstag nach Inventionis Crucis 1491.

Vf bewtte habenn Burgermeister vnnd Rehte Meister Tyln Bildtschnitzern angedingt Adam vnd Eva Von Stein zu hawenn, ungeverlicher dreyer finger hoher dann Meister Tyll ist, mit dem hechsten tabernackel (Baldachinn) wie mann Im ein muster gebenn hat, das auch die beede Bylde solche tabernackeln obenn vnd die fus unten habe, als die meisten sind. Er sol auch obenn Im tabernackeln In iglichen zwey Byldelin hawen, wie man das Retlig meint, Inn weyssen Stein der zu Königshofen gefellet, Vnd er sol allein Stein vnd allen Zweck dazu gebenn, Auch die Bylde vnd tabernackel setzenn on eins Rats schaden, davon soll man ihm gebenn I^C^X gülden, So er aber künstlich meysterlich und zierlich macht, das ein Rate bekennet, das ers wohl verdint habe, So selle man Ime I^C^XX gülden geben, doch sol man Im Rüstholz leyhen vnd er hat zugesagt, Das er solchs Alles fertigenn vnd setzenn selle vor sant Kylians tag nach kommende über ein Jare.

2. Actum am Donnorstag nach Anthony 1492.

Merenteyls beslossen, das man In den tabernackel darinnen Adam vnd Eva steenn vnd von newem gehawenn werden sollen, sollen steen vf einer seittenn Der Engelisch Grus vnd vf der andern seitenn Christus vnd Maria Magdalena Als er sprach Noli me tangere.

3. Actum am Sambstag nach purificationis Marie virginis 1492.

Merenteyls beslossen Das die Pfleger vnd Bawenmeister Vnser liebenn frawen Capellen sollen Von stein hauwen lassen Die heyligenn Zwelfbotten Inn die leeren stelle aussenn herumb an die Cappellen gegen den Judenplatz.

4. Actum Mittwoch vor Thome apst. 1493.

Merenteyls beslossen das man Adam den meyster Tyll von stein hawtt Keinen bart machen solle.

5. Actum an Dinstag nach Nativitatis Marie 1493.

Merenteyls beslossen Das die Cappellen pflegere Meister tyln Rymenschneider I^C^XX gülden von Adam und Eva zu machen gebenn sollenn, dieweyle sie meysterlich, Künstlich vnd Erlich gemacht sind.

1) Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider, eines fast unbekannten, aber trefflichen Künstlers, am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. beschr. u. herausg. von C. Becker. Mit 7 Kupfertafeln und 2 Vignetten. Leipzig, R. Weigel. 1849. Gr. 4to.*)

*) Vgl. D. Kunstblatt 1850. No. 4, wo sich eine Besprechung dieses Werkes, nebst beigegebener Kupfertafel aus demselben findet. D. Red.

Uff Freytag nach omn̄ Sanctorum, Anno 1506.

VIII gl. Dilmann für den stul zum disch des weyssen mermerls.

Es ist beschlossen meystor Tilman Rymschneyder VIII guld. für den hülzen stule zum disch vnnd die deck darüber zugebringl. doch hat er dabey zugesagt den mernbelstennen disch hienach Rein abzuziehen, ein Vmbschrifft darumb vnnd drew wappen darauff In die mitt, als Nemlich U. g. H. von Würtzpurg, des bischoffs von eydstats vnnd der statt Würtzpurg wappen zu machen, Vnnd also versatzē wie man den disch kere, das iglichs wappen oben steen solle, Wie er dan alsbald dieselben wappen mit Kreyd enntworffen Vnnd verzeichennt hat.

Der hier erwähnte Tisch hat sich noch bis heute im Rathhause zu Würzburg erhalten und ist in C. Becker's und J. v. Hefner's „Kunstwerken und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance" (Frankfurt, Schmerber'sche Buchh. 1852, kl. Fol.) abgebildet. Die runde Platte von Solenhöfener Kalkschiefer, von etwa 4½ Fuss Durchmesser und 2¼ Zoll Dicke, zeigt die angegebenen Wappen des Lorenz von Bibra, Bischof von Würzburg, Gabriels von Eyb, Bischof von Eichstädt, und jenes der Stadt Würzburg, in ein Dreieck gestellt und mit gothischem Stab- und Rankenwerk umgeben. Einzelne Spuren deuten an, dass die Wappen ursprünglich bemalt waren. Der Unverstand neuerer Zeit hat den kunstvollen, gothischen Fuss des Tisches aus Eichenholz mit einem Bronze-Anstrich versehen.

C. Becker.

Zeitung.

Koburg. Unsere alte Bergveste, einst die Residenz der sächsischen Fürsten und in neuester Zeit, gleich so vielen andern Schlössern Deutschlands, theilweise zu einem Zuchthause benutzt, wird vielleicht in naher Zukunft eine würdigere Bestimmung erhalten. Es wird versichert, dass der regierende Herzog vor Kurzem mit dem verdienstvollen Gründer des Germanischen Museums in Nürnberg, Frhrn. v. Aufsess, Unterhandlungen habe anknüpfen lassen, in der dankenswerthen Absicht, dem Museum, welches sich gegenwärtig mit gemietheten Räumen behelfen muss, eine sichere und feste Stätte auf unserm Bergschlosse anzuweisen. (D. A. Z.)

♂ **Paris.** Einem uns gütig mitgetheilten Privatschreiben entnehmen wir Folgendes. Die Kunstausstellung, die mich ganz besonders hierhergezogen hat, finde ich so sehr unter meiner Erwartung, dass ich kaum Worte dafür habe. — Das Bedeutendere haben Deutsche, wie Achenbach und Knaus, oder Belgier geliefert — *„beaucoup de mécanique et peu de génie"*, war das Urtheil von Gallait, welches er gegen mich während eines längeren Besuches, den ich ihm in seiner Werkstatt abstattete, und mit vollstem Recht aussprach. — Gallait arbeitet jetzt hier an einem grossen Bilde, das zu dem auf der Berliner Ausstellung bewunderten ein Seitenstück liefert: ein Gefangener, Geige spielend, den seine Frau, mit einem Kinde auf dem Schoosse, aufzuhören bittet. Auch ein Portrait, Kniestück, des Dr. Tardieu, eines renommirten Pariser Arztes, das ich bei ihm auf der Staffelei fand, schien mir in Auffassung und Ausführung ganz meisterhaft.

Der Besuch der Ausstellung ist übrigens theils durch die Menge der Gegenstände, (und mehrere tausend sind zurückgewiesen worden) theils durch das wahrhaft Augenverletzende der Gemälde so abspannend und ermüdend, dass man sich in der Galerie des Louvre doppelt erholt. Hier fand ich seit meinem letzten Hiersein (wie überhaupt Alles in Paris, Strassen, Menschen, Sitten) so verändert, dass ich mich anfangs kaum zurecht finden konnte. Die ganze französische Schule hat man, mit Ausnahme der Bilder von Le Sueur, in einem Flügel untergebracht, und in einem grossen Vorsaal der ungeheuren Galerie, wie in der Tribune in Florenz, die Meisterwerke aller Schulen, für den flüchtigen Beschauer allerdings sehr bequem, doch bunt durcheinander zusammengestellt. So findet man Dou's Wassersüchtige neben dem im vergangenen Jahre für 613,000 Francs angekauften Murillo

einen prächtigen Ostade unter Mantegna's Madonna della Vittoria. Auch hier, wie überall, die leidigen Gerüste der Copirenden.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu **Danzig.**

Der in No. 27 gegebenen Geschichte unseres Vereins fügen wir zur Vervollständigung den Bericht über die zuletzt stattgefundene Ausstellung, die eilfte, in Folgendem hinzu. Die verspätete Einsendung erklärt sich aus Unterhandlungen, die erst eben erledigt worden.

„Die eilfte Ausstellung des hiesigen Kunstvereines wurde den 12. Dezember des vorigen Jahres eröffnet und dauerte bis zum 20. Januar dieses Jahres.

Der Catalog führte
485 Oelgemälde,
27 Aquarelle,
2 Glasmalereien und
3 plastische Gegenstände auf.

Von ersteren gehörten
400 deutschen Künstlern an,
11 französischen,
47 belgischen,
17 niederländischen,
1 einem römischen,
2 englischen und
3 dänischen.

Von den deutschen Kunstschulen war

Berlin . .	durch	127,
Düsseldorf .	durch	110,
München .	durch	30,
Dresden . .	durch	20,
Braunschweig	durch	15,
Königsberg .	durch	14,
Hamburg .	durch	13,
Wien . . .	durch	3,
Frankfurt a. M.	durch	3,
Stuttgart .	durch	2 Gemälde vertreten.

Die hiesigen Künstler hatten 32 Nummern eingeliefert, das Uebrige vertheilte sich an einzelne Städte. Von den belgischen Bildern hatte Brüssel 13, Antwerpen 30 und Gent 4 eingeschickt. Aus den Niederlanden gingen von Amsterdam 9, von Rotterdam 2, von Leyden 2, vom Haag 3, von Arnheim 1 der Ausstellung zu.

Von den ausgestellten Gegenständen wurde vom Verein Folgendes gekauft:

a. Oelgemälde. — 1. Genisson in Brüssel, Transept der Kirche zu Lierre in Belgien. — 2. Hermann Kauffmann in Hamburg, der heimwärts fahrende Heuwagen bei aufkommendem Regen. — 3. A. Korneck in Berlin, Kinderkopf. — 4. Otto in Berlin, Winterlandschaft. — 5. Pfeiffer in Braunschweig, Sommerabend in einem Dorfe. — 6. Caspar Scheuren in Düsseldorf, niederländische Landschaft. — 7. Friedrich Thuran in München, Uferpartie am Bodensee bei Constanz. — 8. Friedrich Voltz in München, Milchmädchen im Schlitten bei Schneegestöber.

b. Aquarell. — Richter in Berlin, Garibaldische Soldaten in Rom. — Das Ganze zum Belaufe von 818 Thlrn.

Privatpersonen wählten die nachstehenden Oelbilder:

1. Professor Bossnet in Brüssel, Inneres der Kirche von Lierre in Belgien. — 2. Heinrich Bohn in Berlin, der eheliche Zwist. — 3. H. Both aus Danzig in Düsseldorf, Ostseestrand, Motiv Adlershorst bei Radlau. — 4. Bach in München, durchgehendes Pferd. — 5. H. Bürckel in München, Zug von Kameel- und Bärenführern über ein Hochgebirge. — 6. Dahms in Danzig, Ansicht von Danzig von der Bastion St. Jacob gesehn. — 7. Eberle in München, Landschaft mit Kühen. — 8. Albert Juchanowitz in Danzig, Blick auf Kloster Oliva bei Danzig. — 9. Carl Hilgers in Düsseldorf, Mühle im Thale. — 10. Friedrich John in Berlin, Tyroler Landschaft. — 11. Hermann Kauffmann in Hamburg, die sorgende Mutter. — 12. Friedrich Hildebrandt aus Danzig in Paris, Seeküste mit Fischerfrauen. — 13. Eduard Hildebrandt aus Danzig, Hofmaler Sr. Majestät des Königs, in Berlin, am Nil, nach Sonnenuntergang. — 14. A. Leu in Düsseldorf, Norwegische Landschaft. — 15. Derselbe, Norwegische Fjord-Landschaft. — 16. C. Mordt in Düsseldorf, Wasserfall in Romsdalen in Norwegen. — 17. F. A. Nickoll in Braunschweig, Sonnenaufgang am Chiemsee in Bayern. — 18. F. W. Pfeiffer in Braunschweig, austretende Rehe. — 19. Derselbe, Sommerabend. — 20. Marie Pickering in Danzig, Blumen auf einem Steine. — 21. G. Mordt in Düsseldorf, Bygdin in Norwegen. — 22. H. Gude aus Norwegen in Düsseldorf, Hennedal in Norwegen. — 23. L. Rausch in Düsseldorf, Haslithal in der Schweiz. — 24. Laurent Reddig in Antwerpen, holländische Landschaft. — 25. Derselbe, desgleichen. — 26. A. v. Rentzell in Berlin, Ernte, Skizze. — 27. Hofmaler Triebel in Berlin, Landschaft, Skizze. — 28. Toeche in Berlin, Haslithal. — 29. Ludwig Scheins in Düsseldorf, Winterlandschaft. — 30. Zielke aus Danzig in Rom, Landschaft, Morgenstimmung. — 31. Hulk in Amsterdam, kleine Marine. — 32. B. C. Koekkoek in Cleve, kleine Landschaft beim Sturm.

Aquarelle und Zeichnungen. — 1. A. Juchanowitz aus Danzig, 10 Blatt. — 2. Greth aus Bromberg in Danzig, 2 Blatt. — 3. H. Mevins in Düsseldorf, 2 Bl. — 4. Hammer in Dresden, 2 Bl., wofür zusammen 2964 Thlr. gezahlt wurden, so dass das Resultat sämmtlicher Verkäufe 3782 Thlr. beträgt.

Diese Ausstellung war nicht allein durch die Zahl der Kunstwerke, sondern auch durch deren Gehalt und Bedeutsamkeit ausgezeichnet und verdankte dieses besonders der Huld Sr. Maj. des Königs, des erhabenen Protektors unseres Vereins. Auf den Befehl Sr. Maj. waren uns 19 ausgezeichnete Gemälde anvertraut. Wir nennen unter diesen nur: das Urtheil des Daniel von Kaselowski, den Bethlehemitischen Kindermord von Hauser in Rom, Madeira von Eduard Hildebrandt, die Bildnisse des verstorbenen Direktors Gottfried Schadow, Leopold v. Buchs und Meyerbeers von Begas, den Tod des Adonis von von Kloeber, 2 Landschaften des Grafen v. Kalkreuth und die Akropolis zu Athen von Eichhorn. Auch des Prinzen von Preussen Kon. Hoheit hatten die Gnade gehabt, unsern Salon mit den vortrefflichen Bildern Andreas Achenbachs: Molo von Ostende und Pontaleone in Sicilien zu schmücken. Ferner verdient besondere Anerkennung die freundliche Bereitwilligkeit, mit der mehrere Kunstvereine werthvolle Gemälde, die schon in ihren Besitz übergegangen waren, uns zur Bereicherung der Ausstellung mitgetheilt haben.

Möge es unsern ferneren Bemühungen gelingen, die Theilnahme des hiesigen Publikums durch künftige, eben so bedeutende Ausstellungen zu erhalten und weiter anzuregen.

Danzig, den 24. Juni 1853.

Der Vorstand des Kunstvereins.

John Simpson. J. S. Stoddart. C. G. Panzer."

Bitte!

Es würde gewiss sehr Vielen damit gedient sein, wenn man erfahren könnte, an welchen Tagen des September die Alterthumsfreunde in Nürnberg zusammentreten werden. Möchte uns recht bald von dort gewünschte Auskunft kommen.

D. Red.

(Der heutigen Nummer liegt ein Holzschnitt bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.


Laß Neider neiden, laß Hasser hassen,
Was Gott mir giebt, daß müssen sie mir
lassen.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 30. Sonnabend, den 23. Juli. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

Zu den vorzüglichsten und tüchtigsten Vertretern der landschaftlichen Schilderung von Griechenland und Italien gehörte Albert Eichhorn, der für das, was er leisten konnte und in's Werk zu setzen noch vorhatte, viel zu früh in seiner künstlerischen Laufbahn inne hielt. Was ihm neben einer vollendeten technischen Ausführung so vortrefflich gelang, das war, was wir eine klassische Stimmung in seinen Bildern nennen möchten. Die, welche Griechenland und Italien mit Augen gesehen haben, welche der Forschung auf dem Gebiete des klassischen Alterthums nicht fremd geblieben waren, sahen vor Eichhorn'schen Bildern, dass ein verwandtes Gefühl, eine verwandte Anschauung zugleich Form und Geist darin erfasst hatte und waren überrascht von der Wahrheit seiner Schilderungen; die aber, welche ihren Studien die Anschauung noch nicht hinzufügen konnten, gewannen die Ueberzeugung, dass diese Bilder am meisten der Vorstellung entsprächen, welche sie sich von dem Lande der Hellenen gemacht hatten.

Eine sorgfältige Jugendbildung, die er auf dem Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin erhielt, und ein gewandter, poetischer Geist kam hierbei dem Künstler zu Statten. Ausserdem vielleicht der Umstand, dass er — am 7. Juli 1811 in Freienwalde an der Oder geboren — sich anfangs für das Baufach bestimmte. Denn zunächst liegt hierin nach den Verhältnissen, wie sie einmal sind, eine grössere Nöthigung, allerlei wissenschaftliche Studien fortzusetzen und zu betreiben, andererseits lag die Wahrscheinlichkeit darin, dass der Künstler die aus dem griechischen Boden erwachsene Architektur um so lebendiger und treuer erfassen würde, eine Voraussetzung, die sich bei E. durchaus bewährt hat.

Eichhorn hatte bereits sein Feldmesser-Examen abgelegt, als ihn Vermessungsarbeiten in die reizvollen Gegenden des Oderbruchs führten. Tagelang im Freien in der anmuthigen Natur beschäftigt, erwachte auf's neue in ihm die Neigung zur landschaftlichen Darstellung, die er früher schon einmal seinem Vater zu Liebe unterdrückt hatte, um die einmal begonnenen Studien auf der Bauakademie nicht planlos zu unterbrechen. Diesmal aber wurde die Lust zum Malen so überwiegend, dass er sich ohne Unterricht im Oelmalen zu üben begann, bis der Vater in ein ernstes Studium der Malerei willigte, welches nun unter Tempeltei's und Biermann's Leitung begonnen wurde. Wie tüchtige Fortschritte er aber auch machte, seine eigentliche rasche Ausbildung zu der Höhe, die er später einnahm, datirt sich erst von seinem Aufenthalte in Italien und Griechenland, wohin er im Jahre 1840 auf ursprüngliche Veranlassung des Hrn. Ravené ging. Hier verlebte er, im Umgang mit der Natur und der Vorzeit, sowie mit Künstlern, die den liebenswürdigen und schönen Mann allgemein lieb gewannen, eine sehr heitere und an schöpferischer Thätigkeit reiche Zeit. Er brachte eine unglaubliche Anzahl von werthvollen Skizzen zusammen, die ihm für seine späteren schönen Bilder eine unerschöpfliche Fundgrube wurden. Schon 1842 erregten neben mehreren schönen Ansichten aus Rom und Umgegend besonders zwei griechische Landschaften Aufsehen: „der Taygetos“ vom Theater von Sparta aus gesehen und der „Tempel von Phigalia“. Beide Bilder waren von ausserordentlicher Wirkung. Später sah man die „Peterskirche“ von Rom, vom Platz am Tiber aus genommen, den „Tempel von Corinth“, den „Pentelischen Berg bei Athen“, den „Tempel des olympischen Zeus“ daselbst mit dem Hymettos, die „Strasse von Patras“. Von römischen Ansichten nennen wir noch die „Campagna“ und viele Stadtprospecte, unter ihnen „S. Maria Maggiore“ mit dem Pantheon u. s. w. u. s. w.

Die meisten dieser Bilder kamen in den Besitz Sr. Maj. des Königs von Preussen, dessen Residenz in Potsdam sie zieren. Es ist ein eigner, tiefer, fast schwermüthiger Ernst in all diesen Schöpfungen, eine gewisse Strenge im Vortrag, eine ehrfürchtige Treue in der Nachbildung des historischen Terrains und der Architekturen; diese Landschaften machen — wie wir schon früher einmal bemerkten — den Eindruck von Schaubühnen welthistorischer Ereignisse. Dabei zeigen sie ein sehr feines Gefühl für schöne Linien und einen lebendigen Sinn für plastisch wirkende Naturformen; Eichhorn verstand es, so zu sagen, die Klassicität des antiken Bodens und der antiken Natur zur Anschauung zu bringen. Mit welcher Lebendigkeit und Gründlichkeit zugleich er angeschaut hat, davon geben jene

zahlreichen Skizzen, welche die Akademie von Berlin in einer eigenen Sammlung aufbewahrt, das beste Zeugniss.

Eichhorn's unaufhaltsame Thätigkeit, womit er, nach Berlin zurückgekehrt, seine eingesammelten Schätze zu erfreuenden Bildern umprägte, wurde von seinen Versuchen, eine neue Malart herauszufinden, begleitet. Er bewies hierbei dieselbe Stetigkeit und Unermüdlichkeit, die ihm überhaupt bei seinen Arbeiten eigen war. Durch die Huld Sr. Maj. des Königs wurde ihm Gelegenheit geboten, seine eigenthümliche Technik in den Thermen zu Charlottenhof bei Sanssouçi an einem Bilde nach einer Zeichnung von Sr. Majestät hoher Hand auszuüben und E. löste diese Aufgabe zur Allerhöchsten Befriedigung. Dies war die Veranlassung, dass er ganz nach Potsdam übersiedelte.

Nach einmal gelungener Entdeckung seiner Malart, benutzte er nur diese bei seinen Arbeiten und schmückte auch das Schlafzimmer seines Hauses mit grösseren Wandgemälden der Art. Sie sind nachher glücklich abgelöst und ebenfalls von Sr. Maj. dem Könige angekauft worden. E. schuf mit grosser Leichtigkeit und kannte in den letzten Jahren seines Lebens kein anderes Vergnügen und keine andere Thätigkeit, als Malen. Unausgesetzt sah man ihn an der Staffelei sitzen; ein Spaziergang mit seinen Kindern, die er ausserordentlich liebte, war die einzige Erholung, die er sich gönnte. Viel hat ohne Zweifel dieser aufreibende Fleiss, der alles Geschaffene nicht als Leistung schätzte, sondern nur als eine Stufe zur höheren Vervollkommnung ansah, dazu beigetragen, die in ihm liegende, schon geerbte Anlage zur Hypochondrie zu vermehren; andererseits trübte vielleicht das Grübeln und Sinnen über seine Erfindung seine natürliche Heiterkeit, und da nebenbei eine sich steigernde Schwerhörigkeit ihn misstrauisch und mitunter missmuthig machte, so konnte kaum in seiner letzten Zeit von seiner Technik geredet werden, ohne dass es ihn in einen krankhaft gereizten und überspannten Zustand versetzte. Diese und vielleicht andere Ursachen bestimmten ihn, nach einem kaum überstandenen, ernsteren Krankenlager sein Leben freiwillig zu enden. Es geschahe am 19. October 1851. Ausser sehr zahlreichen malerischen Arbeiten, unter denen Sachen von hohem Werthe waren, viele angefangene, oft fast ganz vollendete, die aber dann von ihm als werthlos geachtet bei Seite gestellt oder gesteckt waren, hat er eine sehr vollständige, schriftliche Abhandlung über seine Erfindung hinterlassen.

Sr. Majestät der König hat die Veröffentlichung dieser Erfindung gegen eine den Erben des Künstlers gewährte Entschädigung befohlen und Se. Excellenz der Herr Staatsminister von Raumer hat uns geneigtest verstattet, diese Veröffentlichung in unserem Blatte zu geben. Wir lassen sie demnach nachstehend folgen:

Vorwort.

Der Zweck der nachfolgenden Blätter ist: eine Erfindung im Gebiete der Wandmalerei, welche von mir in den Jahren $18^{41}/_{43}$ gemacht wurde, der Oeffentlichkeit zu übergeben. Diese Erfindung verdankt meinem längeren Aufenthalte in Rom und Pompeji ihre Entstehung. Aus der Anschauung alter pompejanischer Wandmalereien ging ein treuer Leitfaden hervor, der es mir schon in Athen 1841 möglich machte, einige Proben auf Marmor auszuführen, von denen sich noch heute eine kleinere im Besitze des jetzigen schwedischen Gesandten Herrn Brassier de St. Simon befindet.

Am 17. Juli 1845 übergab ich diese Erfindung in einer allgemein abhandelnden Schrift, welche von Proben derselben auf verschiedenem Materiale begleitet war, dem Herrn Generaldirektor der Königlichen Museen v. Olfers, um sie zur Kenntnissnahme Sr. Majestät des Königs gelangen zu lassen. Auf eine im September desselben Jahres geschehene Immediat-Eingabe erfolgte eine allergnädigste Unterstützung von 300 Thlrn. zur Herstellung grösserer Proben dieser Erfindung.

Ich lieferte in den Jahren 1845 bis Anfang 1846 deren etwa zwanzig an den Herrn Generaldirektor v. Olfers ab und wurde die grössere Hälfte derselben zur Prüfung ihrer Dauerhaftigkeit auf dem Dache des Königlichen Museums den unmittelbaren, senkrechten Sonnenstrahlen, dem Frost, Regen, Schnee, Hagel und besonders dem sich als Russ auf die Proben niederschlagenden Rauch der Schlote preisgegeben.

Ende Januar 1847 erhielt ich diese Proben zurück, welche, nachdem sie mittelst Wasser und Seife vom Schmutz befreit, die befriedigendsten Resultate ergaben. Nirgend hat sich der Farbenauftrag von der Folie gelöst. Nirgend ist die Folie selbst vom Materiale: Glas, Porzellanstein, Chamotte, Sandstein, Marmor, Gusseisen u. s. w. abgeplatzt oder gesprungen. Sie sind bis auf drei wohl erhalten. Die eine auf gebranntem Thon, welcher mergelhaltig war, ist an zwei Stellen zerstört durch das Abspringen einer Thongallu und durch Mergelgehalt. Eine zweite auf Chamotte an zwei Stellen durch von mir beschleunigten Trockenprozess mittelst Aether. Eine dritte an drei Stellen von der Grösse einer Linse aus bis jetzt unerklärten, wahrscheinlich gewaltsamen Ursachen. Eine vierte zeigte eine Verdunkelung im Ton. Die übrigen sieben, und zwar die grösseren, sind mehr oder minder tadellos erhalten, je nachdem Lackfarben dazu verwendet worden sind oder nicht. Alle in der Oel- und Fresko-Malerei als beständig erkannte Farben haben sich trefflich gehalten, während alle Pflanzenfarben, absichtlich von mir zu diesem Zweck angewendet, sich als nicht beständig erwiesen haben, welches besonders auf zwei Proben bis zum Verschwinden derselben ersichtlich war.

Zur Anfertigung aller dieser Proben habe ich mich des im Handel gewöhnlich vorkommenden Materials bedient und dasselbe aus den verschiedensten Fabriken bezogen. Es ist indess kein bemerkenswerther Unterschied aufzufinden; ja entschieden mangelhaftes, fehlerhaftes Material hat sich in den von mir bereiteten Verbindungen gehalten.

Was die steinartige Erhärtung dieser Farbenmasse anbelangt, so ist sie in dieser Zeit bis zu dem Grade vorgeschritten, dass sie nur noch durch eiserne Instrumente angegriffen werden kann.

Andere Proben, in meinem Atelier der Hitze eines 2 Fuss nahen, eisernen Ofens ausgesetzt oder in Wasser gelegt, abwechselnd grosser Hitze und grosser Kälte preisgegeben, haben aber gar keine Veränderung erlitten und ist hier nie ein Fall von Abspriegen, Reissen u. s. w. oder merklichem Verändern der Farben vorgekommen; während die ungenommene Härte des Farbenkörpers nichts zu wünschen übrig lässt.

Die Versuche des letzten Jahres haben mich belehrt, dass ich dieser Erfindung in ihrem Wesen nichts zuzusetzen vermochte und dass ihre Haupttugend in der harmonischen Elasticität der zu ihrer Herstellung verwendbaren Substanzen besteht, die durch forcirende Zusätze gestört wurde. Ich übergebe sie daher der Oeffentlichkeit, um vielleicht auf diesem Wege durch das Urtheil Sachverständiger ihre möglichen Unvollkommenheiten zu entfernen. —

Diese Art der Malerei unterscheidet sich wesentlich von der gewöhnlichen Malerei al fresco in drei Punkten: 1. In der Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Ausführung; 2. dadurch, dass sie sowohl zur Folie, als auch zum Farbenbindemittel sich der öligen, harzigen und Fettsubstanzen bedient; 3. dass sie es auch gestattet, auf trockener Folie ein Wandbild auszuführen, ohne die Dauer wesentlich zu beeinträchtigen.

Von der gewöhnlichen Oelmalerei unterscheidet sie sich in vier Punkten: 1. Dass diese Art der Malerei jede Art der Porosität, Capillarität (Ansaugungsfähigkeit) des als Bildkörper benutzbaren Materials zulässt, ja hauptsächlich auf derselben basirt; 2. dadurch, dass sie es gestattet, ein Bild mit der matten Oberfläche der Wasserfarbengebung zu erreichen, während sie auf demselben Körper auch die glänzende Oberfläche eines Oelbildes zu erzeugen zulässt. Sie unterscheidet sich 3. auch hierin von der gewöhnlichen Oelfarbentechnik, dass sie als Hauptbestandtheil des Farbenbindemittels sich des Terpenthinspiritus, des Wachses, verschiedener Harze, des Aethers und Creosots bedient. Ausserdem ist 4. der Unterschied von der gewöhnlichen Oeltechnik auffallend, dass sie sich um dauerhaftesten auf nassem Grunde (Folie) ausführen lässt, während sie wiederum auch gestattet, auf trockner Folie mit eigenthümlich präparirten Farben eine den Wasserfarben ähnliche Farbengebung zu erzeugen. —

Von der Fernbach'schen Enkaustik unterscheidet sie sich über

noch mehr, indem 1. keine Schmelzung der Bildfläche durch Feuer oder Hitze bewirkt wird; 2. indem zu der Bereitung sämmtlicher Verbindungen kein fremdartiges, der Natur der öligten Substanzen zuwiderlaufenden Mittel, wie des Kautschucks, sondern nur durch grosse Erfahrungen sich bewährt habende Substanzen verwendet werden. 3. Ist in der Fernbach'schen Enkaustik das Oel ganz vermieden, während es in der meinigen ein Hauptagens bildet; 4. in der höchst verschiedenen Behandlungsweise; 5. endlich in der sehr verschiedenen Möglichkeit matter oder glänzender Bildflächen. Andere Malarten sind mir nicht bekannt geworden, insofern die Knieriem'sche Malerei eine eigentliche Harzmalerei genannt werden kann und auch auf Wandflächen wenig Anwendung gefunden hat.

Es war überhaupt in den Jahren 1841 bis 1845 wenig Stoff für eine Erfindung der Art vorhanden, indem die Fernbach'sche Enkaustik mir erst 1846 zu Gesicht kam und ich nur hie und da über Wachsmalerei u. s. w. in verschiedenen Werken Belehrung oder Bestätigung eigener Erfahrungen fand.

Meine Erfahrungen in diesem Felde erstrecken sich bis jetzt nicht über die beschränkten Mittel eines Privatmannes hinaus, und ist mir bis jetzt keine Gelegenheit geworden, diese Art der Malerei im Grossen auszuführen; doch dies ist unwesentlich, da selbst das grösste Werk, dessen Ausführung Jahre erfordert, ja nur ein harmonisches Mosaik einzelner Tage und Stunden der Kunstthätigkeit genannt werden kann. Ich habe aber auf dem verschiedenartigsten Materiale die Dauer der von mir bereiteten Folie und des Bindemittels der Farben sich bewähren sehen und eben diese gewonnene Ueberzeugung macht es mir zur Pflicht, jene Erfahrungen den Künstlern und Kunsttechnikern zu übergeben. Es schwebt mir daher bei Veröffentlichung dieser Erfindung kein anderes Ziel vor, als allen Oelmalern das Feld einer neuen Thätigkeit zu eröffnen, während es auch den Freskomalern leicht sein wird, in diesem Genre zu malen. Hoffen wir indess dies Ziel nicht zu früh zu erreichen; denn aller Neuerung strebt die altherkömmliche Gewohnheit entgegen; und sie hat ein Recht dazu, so lange sie es nicht durch absichtliche Unterdrückung missbraucht. Nur Jahre vermögen es darzuthun, ob diese Erfindung, wenn auch den klimatischen Verhältnissen angemessen, sich der Theilnahme des Kunst-Publikums und ihrer Anwendung durch Künstler zu erfreuen hat. —

Was endlich die Redaktion des vorhandenen Stoffs betrifft, so hatte diese ihre Schwierigkeiten. Indem es nöthig war, sich nicht zu weit vom wissenschaftlichen Standpunkte zu entfernen und keiner trockenen Empirie anheimzufallen, musste andererseits dem ausübenden Künstler eine genaue Beschreibung des Verfahrens und der Bereitung der verschiedenen Massen gegeben werden. Klarheit und Fasslichkeit konnte die einzige Richtschnur sein, die mich bei Verfassung dieser Blätter leiten durfte. Allein ich musste geben, was zur Sache gehörte. Kleine Abschweifungen möge der gütige Leser verzeihen und mit dem Gegebenen befriedigt sein.

Berlin, den 20. Februar 1847. Der Verfasser.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber einen Theil der ältesten niederländischen und deutschen Bilder in der Sammlung des Herrn Stadtbaumeisters Weyer in Cöln.[1])

Von **M. Unger.**

Herr Weyer hat die löbliche Absicht, einen Theil der ältesten Bilder seiner im Ganzen schätzbaren Sammlung auf photographischem Wege herauszugeben und mich aufgefordert, ihm dabei durch eine Erläuterung der einzelnen Bilder derselben behülflich zu sein. Dieses Unternehmen hat, wie ich vernommen, vorläufig dadurch eine Verzögerung erlitten, dass der photographische Apparat für den beabsichtigten Zweck sich zu beschränkt erwiesen. Nichtsdestoweniger wird in dieser Hinsicht ein günstiges Resultat von Hrn. Weyer in nahe Aussicht gestellt. Indem ich mir die grosse Schwierigkeit nicht verhehle, welche sich einer kritischen Untersuchung der Kunstwerke so früher Perioden entgegenstellen, so halte ich mich doch verpflichtet, mich dieser Aufgabe nicht zu entziehen und durch Nachfolgendes schon in diesen Blättern auf das Unternehmen des Hrn. Weyer aufmerksam zu machen, das nach Maassgabe des Erfolges leicht an Ausdehnung gewinnen kann. Indess will ich hierbei nicht unerwähnt lassen, dass mir von den photographischen Probeblättern, die nach dem Ausspruche des Hrn. Weyer eine genügende Vorstellung von den Originalbildern geben, noch keins zu Gesichte gekommen ist.

Jene Schwierigkeit der Untersuchung hat vornehmlich darin ihren Grund, dass in den ersten Kunstperioden die mannigfachen Mittel fehlen, welche später, wo das Malerische mehr ausgebildet ist, die Bestimmung und Erörterung fraglicher Kunstwerke erleichtern. Hierzu kommt noch, dass besonders in den niederländischen Schulen der ersten Kunstepochen, durch das frühe Bestreben zu individualisiren, ein bestimmter Typus der Gestalten nur selten zu Tage tritt, und wenn dies der Fall, dieser Typus nicht als ein alleiniges Eigenthum eines einzelnen Meisters zu betrachten ist. Ausserdem ist noch die häufige Uebereinstimmung in demjenigen Theil der Kunst, den man den technischen zu nennen pflegt, ein erschwerender Umstand.

Besonders bietet in dieser Hinsicht die Schule der Gebrüder van Eyck mannigfache Hindernisse dar, und man ist deshalb nicht selten genöthigt gewesen, wie die neueren Kunstforschungen darthun, eine mühevolle Bestimmung als ungültig zu bezeichnen, wenn später gefundene Gründe den Irrthum als solchen erkennen lassen. Aber nur auf solchem Wege ist erst zu einem richtigen Resultate zu gelangen und selbst jene Irrthümer haben oft das Gute, dass in ihrer erörterten Veranlassung neue interessante Seiten der Anschauung geboten werden, die ein neues Licht verbreiten. Um desswillen glaube ich, dass auch das Nachstehende der Beachtung nicht unwerth sei, zumal da eine Prüfung desselben durch die betreffenden Abbildungen später leicht unternommen werden kann.

Schule der Gebrüder van Eyck.

Wenn schon bei den Brüdern Hubert und Jan van Eyck aus der nahen artistischen Beziehung, in welcher beide standen, eine grössere Uebereinstimmung in Hinsicht ihrer Manieren entsprungen, die sich um so mehr steigerte, als beide zum Oeftern in einem und demselben Bilde thätig waren, so beruht zunächst der Unterschied zwischen beiden Meistern darin, dass der Aeltere, Hubert van Eyck, der eigentlich productive ist, während der Jüngere sich mehr bei der Ausführung der Compositionen des Ersteren betheiligt. Schon hieraus geht hervor, dass die bisherige Annahme, der jüngere van Eyck sei der bedeutendere, auf einem Irrthum beruhe. Die Vorzüge des Aelteren gründen sich aber auf diese Productivität nicht allein, sondern erstrecken sich auch auf die Ausführung selbst, da sie, im consequenteren Zusammenhange mit dem einheitlichen Ganzen stehend, auch von der primären Schöpfungskraft des Geistes und der Empfindung erfüllt ist, während bei Jan van Eyck ein gefälligerer Schein in Farbe und Form sich schon mehr von dem Wesen der Erscheinung entfernt.

Wenn daher das Bild No. 118, vorstellend die Madonna im Thron mit dem Christkinde, bei der unverkennbaren Eigenthümlichkeit der van Eyck'schen Composition, vermöge der Totalwirkung dem Beschauer bei der Bestimmung des Urhebers nur zwischen Hubert und Jan van Eyck die Wahl lässt; so ist

1) Wenn diese Bilder in Nachfolgendem nach ihrer Catalog-Nummer bezeichnet sind, so ist dabei — gewiss nicht mit Unrecht — eine grosse Bekanntschaft der Weyer'schen Sammlung, so wie das Vorhandensein des Catalogs auf den Bücherbrettern der Kenner vorausgesetzt.

es eben nur die Oekonomie der Farbentöne der Carnation und die weniger geschmeidige Zeichnung, die mehr zum Hubert hinüberleiten. Gleichzeitig spricht für solche Bestimmung die Art und Weise der naiven Auffassung und Behandlung der Individualität des Kindes, die mit der sich später geltend machenden, äusserlichen Virtuosität so sehr gefährdet sind.

Durch das etwas schwere Colorit der Schattenpartieen, besonders in der Carnation, so wie durch eine gewisse Scheu einer ausführlichern Behandlung des Ohres, hatte ich der Meinung Raum gegeben, dass dieses in mehrfacher Hinsicht erhebliche Bild der van Eyck'schen Composition vielleicht von Christophsen ausgeführt sei. Diese Meinung ist auch jetzt noch nicht völlig besiegt, nachdem ich die Bilder dieses Meisters, befindlich im Städel'schen Museum zu Frankfurt und im Museum zu Berlin, einer genaueren Prüfung unterworfen habe. Geht aus diesen Bildern zur Genüge hervor, dass der genannte Meister wohl schwerlich im Stande sein möchte, eine so grossartige Composition, wie dieses Bild, zu vollführen, so ist es doch leicht möglich, dass dieser Künstler dasselbe unter der Leitung des Hubert van Eyck vollendet hat. Jedenfalls ist diese Vermuthung, auch wenn sie unrichtig, ein Anlass mehr, das fragliche Bild zu den Werken des Hubert van Eyck rechnen zu dürfen, da Christophsen, der Schüler dieses Meisters, mehr dessen Eigenthümlichkeit, als die des Jan van Eyck hatte.

In ähnlicher Weise, wie bei dem obigen Bilde, ist in einem die Welt segnenden Christus, No. 119, die Richtung des älteren van Eyck ausgesprochen. Dagegen ist man versucht, das kleine Bild No. 122, vorstellend Maria im Thron mit dem Christkinde, von Engeln umgeben, für ein Werk zu halten, das sich mehr der Eigenthümlichkeit des Jan van Eyck anschliesst, wozu besonders die Auffassung des singenden Engels Anlass giebt, welcher an eine ähnliche Gestalt des Altarbildes von Gent, befindlich im Berliner Museum, erinnert. Ausserdem ist die Behandlung des weissen Gewandes entschieden nach dieser Richtung neigend. Für Jan van Eyck ist indess die Zeichnung in diesem Bildchen zu unbestimmt, ja zu weichlich, was auch der Annahme widerspricht, dass es vielleicht ein Jugendwerk von ihm sein könnte, da die Anfänge der alten Meister immer in der Form mehr hart als weich sind. In der Gefühlsweise, die sich im ganzen Bildchen ausspricht, glaube ich vielmehr ein weibliches Naturell zu erblicken, womit ich nur die Möglichkeit andeuten will, dass es vielleicht von Margaretha van Eyck herrührt, eine Möglichkeit, die bei derartigen Kunstforschungen, wie mir deucht, zu wenig ins Auge gefasst worden.

Diesem Bildchen reihen sich noch zwei andere an, No. 131, die bei diesem Anlass ihre Stelle finden mögen. — Auch die Weichheit der Form hat ihre bestimmte Gränze, die meist da überschritten wird, wo die Technik sich mehr als solche bemerkbar macht. Aus solcher Weichheit, der ein unverhältnissmässiger, sinnlicher Reiz zum Grunde liegt, geht hervor, dass die artistische Thätigkeit nicht in dem erforderlichen Grade dem Wesen der Erscheinung zugewendet ist; solche Formen zehren gleichsam von dem geistigen Leben der Erscheinung. In der in Rede stehenden Kunstperiode der altniederländischen Einfalt, stehen die weichen Formen, wie sie das Bildchen No. 127 darbietet, mit der naiven Auffassung des Inhaltes im Widerspruch; denn wo sich die Technik in einem so gesteigerten Grade bemerkbar macht, da kann jene kindliche Unbeholfenheit, die den ältern Meistern so wohl ansteht, nicht mehr gut geheissen werden. Es ist hier die Art und Weise der einfachen Auffassung der Kindergestallt, die nicht im Einklang mit der bereits gewitzigten Behandlung steht. Dieses Bildchen, das seiner Manier nach zwischen J. Mostärt und H. Bles steht, ist gerade wegen dieser Eigenthümlichkeit für die Sammlung von Interesse, da es instruktiv auf einen Wendepunkt der niederländischen Malerei hinweist. Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit dem Bilde No. 114, vorstellend drei Heilige, welche die in der Himmelsglorie schwebende Maria anbeten. Dieses Bild steht auf einer sehr hohen Stufe der technischen Vollendung, die bereits beginnt, für sich selbst etwas gelten zu wollen. An Ernst, Würde und Form viel bedeutender als das letzterwähnte, vermisst man in ihm jene anziehende Gewalt des Gemüths- und Seelenlebens, wie sie den Werken der ältern Meister eigen ist, ja es macht sich bei der grossen Virtuosität der Behandlung eine gewisse Gleichgültigkeit für den religiösen Gegenstand bemerkbar, woran man sich früher so gern begeisterte.

Als ein bedeutender Nachfolger der van Eyeks erscheint der Urheber des Bildchens No. 156, vorstellend Christus am Kreuze, Maria, Magdalena und Johannes. Dieses Werk lässt eine bestimmtere Prüfung seiner Eigenthümlichkeit zu als die obigen, da es in mehrfacher Hinsicht mit den Bildern wesentlich übereinstimmt, die als Werke der ersten Periode dem Joan Gossärt, genannt Mabuse, in dem Museum von Antwerpen und Berlin zugeschrieben werden. Jedenfalls sind diese Bilder von einem der bedeutendsten Meister in Brabant. Seine Gestalten, aus einem tiefen religiösen Gefühl entsprungen, tragen hier noch ganz das schlichte Gepräge seiner grossen Vorgänger, die erst jetzt zur vollen, ihnen gebührenden Anerkennung gelangen, nachdem man hat einsehen lernen, wie unabhängig das warhhaft Schöne von den zufällig angenehmen Formen ist. Im Gefühle religiöser Begeisterung wusste dieser Meister, mit den erforderlichen Kunstmitteln vertraut, jenes geistige Leben in seinen Bildern zu erreichen, in dessen Zweck die Materie der Darstellungsmittel einen Schmelz erlangen, der Zeugniss giebt, dass sie im Interesse des Lebens völlig bewältigt worden. Seine Gestalten tragen, bei aller Verschiedenheit der individuellen Züge, das Gepräge eines selbständigen Typus. Aber wenn er in ihrer Bewegung zur Zeit noch einen gewissen Grad des höhern Pathos zu erreichen weiss, so zeigen sich in derselben doch nicht selten gewisse concrete Zustände, die zum Beweise dienen, dass man es mit einem Meister einer spätern Kunstperiode zu thun hat, in der man anfing, die höhere Bedeutung der realen Formen aus dem Auge zu verlieren.

Ausser dem erwähnten Typus sind es noch die Art der Gewandung, die Eigenthümlichkeit und Behandlung der Landschaft und des Beiwerklichen überhaupt, sowie ganz besonders die Hinneigung zu graulich-blauen Localtinten im Colorit, die er, in den Gewändern oft nur um ein Weniges verschieden, mit feinem Farbensinn modificirt. Besonders die letztere Eigenschaft, die ich bei keinem Meister der brabantschen Schule so entschieden wahrgenommen im Anfang des 16. Jahrhunderts, noch viel weniger in früherer Zeit, führt mich zu der Vermuthung, dass auch die beiden Bilder No. 132 und No. 133, das erste eine betende Maria, das andere einen verkündenden Engel vorstellend, von demselben Künstler herrühren. Der Unterschied zwischen diesen beiden Bildern und dem eben erörterten darf nicht befremden, da sowohl die verschiedenen Maasse, in welchen sie ausgeführt, als auch die Stylweisen selbst von einander so abweichend sind. Wenn nämlich bei dem erstern ein strenger Styl vorherrschend ist, so scheint der Styl in dem kleinen Bilde fast in der Wahrheit desselben aufzugehen. Solche Verschiedenheit darf hier um so weniger auffallen, da bei den grösseren Bildern in Rücksicht zu nehmen ist, dass sie vielleicht die äusseren Seiten der Flügelbilder eines Altares waren, dessen Mittelbild von einem anderen Meister ausgeführt sein konnte, nach dessen Stylweise er sich sonach richten musste, wodurch es vielleicht kommt, dass seine Eigenthüm-

lichkeit weniger entschieden und nur theilweise ins Leben treten konnte.

So trefflich Mabuse in den ihm zugeschriebenen Bildern seiner ersten Periode erscheint, so ungeniessbar ist er als Eklektiker, ein Umstand, der allerdings geeignet ist, einen Zweifel zu erwecken, ob jene angeführten trefflichen Werke auch wirklich von ihm herrühren, da die stabilen Prinzipien derselben mit der Möglichkeit einer späteren Aenderung auf Kosten des Besseren im grossen Widerspruch stehen. — Wenn es wahr ist, dass die Niederländer in der Regel auf Eichenholz, die Italiener auf Cedern- oder Palmholz u. s. w. malten, so kann darin doch nicht mehr als ein äusserer Fingerzeig erkannt werden, der nicht selten auf andere Consequenzen führen mag, die zur Bestimmung eines fraglichen Kunstwerkes behülflich sind. Aus dem vorliegenden Falle, dass das in Rede stehende Bild No. 156 auf Cedernholz gemalt ist, glaube ich zu dem Schlusse berechtigt zu sein, dass der Künstler dieses Bildchen in Italien, vielleicht in Venedig zu einer Zeit gemalt, wo der Einfluss der Meister dieses Landes bei ihm noch nicht Wurzel gegriffen hatte. In dieser Meinung werde ich noch dadurch bestärkt, dass ich in diesem Bilde denjenigen Grad von stiller Sammlung vermisse, wovon die Werke dieses Meisters in Antwerpen und Berlin Zeugniss geben. — Auch ein anderes, in der Manier abweichendes Bildchen, No. 157, vorstellend die Verspottung Christi, mit unzweifelhafter Bezeichnung des Meisters Mabuse, trägt mehr den Ausdruck einer völligen Gefühlsbefriedigung, vorzüglich in Hinsicht der Modellirung der Körpertheile, wozu eine gesteigerte Ruhe so erforderlich ist. Der Mangel eines solchen Grades von Ruhe muss als Grund angesehen werden, dass das Bildchen No. 156 nicht zu der Kraft der Wirkung gelangt, die in den Antwerpener Bildern fast etwas zu weit getrieben erscheint. Die hiernach sich anderweitig herausstellenden Differenzen mögen die Veranlassung gewesen sein, dass man dasselbe früher einem anderen Meister zugeschrieben, nämlich dem Antonello von Massina, dessen Productivität in Beziehung auf umfassendere Compositionen sich nicht mit der des fraglichen Bildes messen kann.

Der eben besprochenen Richtung nahe stehend, sowohl in Hinsicht der Gestaltung, als auch an Kraft der Modellirung, die hier, trotz ihrer noch grösseren Steigerung, im Einklang mit dem Ganzen steht, ist das wohl mit Recht dem Johann Schoreel zugeschriebene Bild No. 115, vorstellend Christus am Kreuze, die Mutter Maria, Maria Magdalena und Johannes. In diesem Bilde macht sich eine bedeutende Selbständigkeit geltend, welche der verschiedenen Einflüsse, die die älteren flandrischen und selbst fränkischen Schulen ausübten, in einer grossen Einfachheit Herr zu werden wusste. Ob es der Einwirkung der italienischen Meister zuzuschreiben ist, dass der Ton hier in der Färbung so ungewöhnlich tief angeschlagen und sich in den Linien des Terrains ein so ungewöhnliches Verständniss zu erkennen giebt, wage ich nicht zu entscheiden, da keine sonstigen Spuren in diesem Werke vorhanden sind, die dies bestätigen. Schoreel, ursprünglich ein Schüler des Mabuse, ging zu seiner weiteren Ausbildung später nach Rom. Bei den wenigen, ihm mit Zuverlässigkeit zugeschriebenen Werken ist mir es nicht bekannt, in wie weit er sich hier den Einflüssen hingab. Das obige Bild ist in seiner Gesammtwirkung von einer wahrhaft ergreifenden, ernsten und schauerlichen Stimmung. Der grossartigen Auffassung des tragischen Vorwurfs ist es angemessen, dass die einfachen Massen der bergigen Landschaft, wie in tiefer Trauer nur karg bewachsen und mit grosser Oekonomie der Mittel behandelt sind. Durch eine kunstvolle, tiefe Schattirung, die mit dem Vorzuge der niederländischen saftigen Klarheit beinahe ans Schwarze grenzt, ist in jedem Körpertheile eine lebensvolle Existenz erzielt, die für den Mangel an detaillirter Ausführung reichlich entschädigt. Auch dieses Werk beurkundet einen Wendepunkt in der niederländischen Malerei, da von der liebevollen, so anziehenden Ausführlichkeit hier zu einer Freiheit des Vortrages übergegangen ist, die nachmals in eine Routine ausartete, welche, mit geringer Ausnahme zu Ende des 16. Jahrhunderts, die niederländischen Kunstwerke in hohem Grade unerquicklich machen, bis endlich der gewaltige Rubens mit strenger Kunstwissenschaft eine neue Kunstepoche ins Leben rief.

Von den flandrischen Meistern, die in Italien ihre Virtuosität nicht mit dem Verlust ihrer Originalität erkauften, sind die Künstler Bernhard von Orley und Michael Coxcie in der Sammlung zum Theil erheblich vertreten, der Erstere durch das Bild No. 149, Maria im Thron mit dem Christkinde, der Letztere entschiedener durch die Kreuzabnahme No. 155, — wahrscheinlich ein Bildchen seiner ersten Periode, — und durch eine Madonna mit dem Christkinde, Joseph, Johannes und ein in der Luft schwebender Engel, der die Gruppe mit Blumen bestreut, No. 154. In diesem letzten Bilde macht sich die Eigenthümlichkeit des Coxcie auf das instructivste bemerklich. Wie bei vielen Werken dieses Meisters, beruht auch hier der Kunstwerth mehr in dem malerischen Verständniss der Lebensbedingungen der dargestellten Erscheinung, das sich im Allgemeinen kundgiebt; die Auffassung des religiösen Vorwurfs selbst vermag nicht, jene warme Begeisterung zu erwecken, in der selbst die starren Formen der älteren Kunstperioden so sehr zum Herzen sprechen. — Hier wäre vielleicht das durch den Stich bereits bekannte Bild No. 162, das heilige Abendmahl von Lombard Lombardus zweckmässig anzureihen.

Von Bildern, die unter italienischem Einfluss von niederländischen Meistern herrühren, erscheint mir das unter No. 152 als eins der bedeutendsten überhaupt. Es stellt vor: Maria mit dem Kinde, Catharina und Barbara; die Erstere, unter einem Baldachin, dessen Draperie von zwei Engeln gehalten wird, die einen Anflug von der Manier des Francesco Francia haben. Bei aller Aehnlichkeit, die es sowohl in der Art der Composition, als auch in einzelnen Haupttheilen mit den Werken der Leonardo da Vinci'schen Schule hat, ist es doch nicht aus jenem Eklekticismus hervorgegangen, durch welchen das direkte Verhältniss des Bildners zur Natur oft eine so empfindliche Störung erleidet. Das ganze Bild macht daher den Eindruck, als sei es die feine Wiederholung eines italienischen Werkes ersten Ranges. Indess spricht dagegen die Art und Weise der Ausführung sowohl, als auch die Erfindung des Beiwerklichen, namentlich aber ist es die Motivirung der Hände, welche die Eigenthümlichkeit eines italienischen Meisters vermissen lässt und zur Vermuthung beiträgt, dass man es hier mit einem niederländischen zu thun habe, der sich in einem ungewöhnlichen Grade die italienischen Formen eigen zu machen wusste, ohne dabei seine eigene Anschauung aufzugeben. Mit dem Colorit dieses interessanten Bildes hat es eine ähnliche Bewandtniss. Bei dem hier vorherrschenden, allgemeinen Idealismus giebt es sich gleichwohl als niederländisch zu erkennen, obschon im Einzelnen die Merkmale fehlen, die solche Annahme rechtfertigen. Dieser Idealismus, sich äussernd in allgemeinen Tinten, die mehr die Modellirung als das Colorit selbst zum Zweck haben, — das sich auf diese Weise gleichsam von selbst versteht, — lässt die vielleicht sonstigen Eigenthümlichkeiten des Urhebers nicht zur näheren Anschauung kommen. Auch die Wahl der Localfarben der Gewänder neigt in eben der Art nach der niederländischen Richtung hin, ohne den Meister bestimmter zu bezeichnen. Nichts desto weniger sind es vornehmlich die beiden Meister Bernhard von Orley und Mi-

chael Coxcie, die ich für geeignet halte, ein solches Bild hervorzubringen, obgleich Beide sich mehr zu röthlichen und bräunlichen Tinten hinneigen, während in diesem Werke mehr die grau-bläulichen Tinten vorherrschen, die sehr an den Meister erinnern, den man in Berlin und Antwerpen für Mabuse hält. Für Coxcie spricht vor Allem die Energie des geistigen Ausdrucks der Köpfe, ja das ähnliche Gefühl der Wirkung, die der individuelle Blick der Augen dieser Gestalten ausüben. Dahingegen stimmt der feine Formensinn und die Frömmigkeit der Gesinnung, die sich in der Auffassung und liebevollen Ausführung kundgiebt, für Orley. Keinesfalls ist der Urheber dieses Bildes bei solchen Meistern zu suchen, die einen untergeordneten Rang einnehmen.

Von Bildern, die sich mehr als Nachahmung zu erkennen geben, kann hier füglich die Madonna mit dem Kinde angeführt werden, welches Kirschen in der Hand hat, No. 159. Ein ähnliches besitzt das Berliner Museum, das hier wohl mit Recht als ein Werk Mabuse's angesehen wird. Die Composition dieses Bildes soll von Solario herrühren. Als ein Nachklang der Eyck'schen Kunstperiode ist hier das Bild No. 166 anzusehen, vorstellend eine Heilige, die in einem Buche liest. Dasselbe stimmt in jeder Hinsicht mit einem Werke des Antwerpener Museums überein, das hier dem J. Mostärt zugeschrieben ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte des Kostüms. Die Tracht, die baulichen Einrichtungen und das Geräth der vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte. Von Hermann Weiss. Erste Abtheilung; erster Theil. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. 1853. (XXII u. 406 S. in 8.)

Die darstellende Kunst hat schon seit geraumer Zeit das Streben, ihren Gebilden das Gepräge des geschichtlich Angemessenen zu geben, sie in derjenigen Erscheinung vorzuführen, welche das historische Bedingniss fordert. Es genügt ihr nicht mehr, ihre Gestalten nur etwa zu Trägern der subjectiven Empfindungen, die das Gemüth des schaffenden Künstlers erfüllen, zu machen, nur etwa das allgemein Menschliche an ihnen herauszukehren; sie findet sich auch mit den herkömmlichen conventionellen Andeutungen, welche bisher zur Bezeichnung der einen oder der andern weltgeschichtlichen Epoche dienen sollten, in keiner Weise mehr befriedigt. Sie verlangt eine vollkommen objective Charakteristik, eine solche, welche das darzustellende Ereigniss mit seinen Persönlichkeiten und Umgebungen als das Ergebniss bestimmter geschichtlicher und culturgeschichtlicher Entwickelungsmomente erkennen lässt und das hiezu Nöthige in voller Entschiedenheit durchführt. Es ist die energische wissenschaftliche Entwickelung der neueren Zeit, welche, wie auf viele andre Gebiete des Lebens, so hierin auch auf die Kunst ihren unausweichlichen Einfluss kundgiebt, — welche von der Kunst in dieser Beziehung vielleicht ihren schönsten Lohn erwarten darf. Was die Wissenschaft erforscht, hat die Kunst zur lebendigen Gestalt durchzubilden; aber auch die Kunst selbst wird sich im Verfolgen dieser Richtung, — wenn sie es will und äussere Ungunst ihr nicht zu hemmend gegenübersteht, — wiederum zu Leistungen höchsten Ranges, zu eigenthümlichen, die noch keine frühere Zeit kannte, entwickeln.

Solchem Streben zu genügen, wird freilich ein ernstliches Studium erfordert. Der Künstler muss nicht bloss die Begebenheit an sich, die er darstellen will, nicht bloss den Geist, das innere Lebensgefühl der geschichtlichen Epoche, welcher diese Begebenheit angehört, der volksthümlichen Zustände, aus denen sie hervorgegangen ist, kennen; er muss zugleich mit allem Aeusseren, was die Erscheinungen des Lebens in dieser geschichtlichen Epoche bedingte, und mit der eigenen Entwickelung desselben vertraut sein. Jenes ist Sache der allgemeinen Bildung, dies die Sache des eigentlich künstlerischen Spezialstudiums. In der That ist die Geschichte des Kostüms — mit welchem Worte wir jene äusseren Dinge zu bezeichnen pflegen — heutiges Tages für den darstellenden Künstler ein ebenso wesentliches Studium, wie z. B. das der Anatomie und der Perspective.

Es sieht aber mit diesem Studium und zunächst mit den Mitteln desselben bisher noch wenig erfreulich aus. An Material fehlt es nicht. Wir besitzen Werke, aus grossen Reihefolgen dickleibiger Foliobände bestehend, die das Kostüm einzelner Nationen, sowie derer der gesammten Welt abhandeln; wir haben eine Ueberfülle bildlicher Beispielsammlungen für mehr oder weniger ausgedehnte Epochen; wir finden Einzelheiten selbständig in einer Menge kleiner Schriften, auch mehr oder minder beiläufig in andern Werken mitgetheilt und besprochen. Die zum Studium der Kostümgeschichte erforderliche Bibliothek würde bereits ein ganz ansehnliches Lokal anfüllen. Aber schon die fast ungeheuerliche Weitschichtigkeit dieses Materials macht das Studium für den, dem es doch nur Mittel zum Zweck ist, geradehin unausführbar. Es kommt ihm naturgemäss auf hundertfältige Einzelheiten an, und diese soll er sich aus hunderten verschiedener Werke zusammensuchen; es kommt ihm auf Zuverlässigkeit an und er findet, falls seine Natur überhaupt nur zu einiger kritischen Beobachtung geneigt ist, dass unter hundert Fällen vielleicht zwei sind, die ihn die Sache erschöpfend kennen lehren und die ihm eine nur einigermaassen sichere Bürgschaft für die richtige Zeitbestimmung des Mitgetheilten geben. Es kommt ihm auf einen verständigen Führer durch diese Wirrnisse an, und er sieht sich überall auf seine eignen Kräfte angewiesen. So ist alles kostümgeschichtliche Studium unsrer Künstler bisher nur ein dilettantistisches gewesen; sobald sie über den engen Kreis, für den zufällig Ueberliefertes vorliegen mochte, hinausschritten, musste sich der Mangel des eigentlich genetischen Verständnisses ohne Weiteres kundgeben. So hat es unsre Kunst, trotz des allgemein gefühlten Bedürfnisses, noch in keiner Weise dahin gebracht, auf dem ersehnten historischen Pfade sich nur irgendwie mit Sicherheit und Folgerichtigkeit zu bewegen.

Das in der Ueberschrift genannte Werk ist es, welches, soviel aus dem vorliegenden ersten Bande zu erkennen, dem kostümgeschichtlichen Studium die erforderliche sichre Begründung gewähren wird, indem es von einer vollständigen Kenntniss des Materials ausgeht, das Ganze wie das Einzelne kritisch sichtet, die Fülle der Gegenstände in strenger Folgerichtigkeit vorführt und zur bestimmten selbständigen Auffassung überall diejenigen Gesichtspunkte giebt, welche auf einer wissenschaftlich geschichtlichen Anschauung beruhen. Der Verfasser, ursprünglich Maler, ist ebenso sehr Künstler wie Mann der wissenschaftlichen Forschung: er verbindet in sich die beiden Eigenschaften, ohne welche ein Werk wie das vorliegende überhaupt nicht durchzuführen wäre; er vereinigt damit noch, als ein drittes sehr Wesentliches, dasjenige praktische Geschick, welches zur übersichtlichen, verständigen Ordnung eines aus tausend und aber tausend Einzelheiten erwachsenen Materiales nöthig ist. Ein Buch der Unterhaltungslectüre, der geistreich spielenden Darstellung zu schaffen (wozu der Stoff auch wohl Anlass geben konnte), lag nicht in seiner Absicht; sein Werk ist für das strenge Studium bestimmt, als ein solches behandelt und als ein solches aufzufassen. Wer das Buch mit Ernst in

die Hand nimmt, wird sich bald überzeugen, dass dasselbe einer tieferen Auffassung so wenig entbehrte, wie es mit bewusster Kritik, mit künstlerischem Scharfblick, mit handwerklicher Sicherheit gearbeitet ist.

Der Umfang des Werkes ist durch den Haupttitel angedeutet. Der Verf. hat sich weder auf den engsten Begriff des Wortes Kostüm — auf die Tracht — eingeschränkt, noch dasselbe in seinem weitesten Begriffe genommen, nach welchem es auch auf eine Darstellung der Sitten, Gebräuche, Institutionen etc. ankommen würde. Sein Zweck war: eine Darstellung der „tastbaren Resultate" der Culturgeschichte, also neben der Geschichte der Tracht auch die der baulichen Einrichtungen und des Geräthes, d. h. eben derjenigen Dinge zu geben, deren genaue Kenntniss Bedürfniss aller darstellenden Kunst ist. Er beschränkt sich dabei auf die vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte, d. h. auf diejenigen, welche bis auf die neuere Zeit das eigentliche Leben der Geschichte ausgemacht haben. Das Ganze sondert sich, dem Vorwort zufolge, in drei Hauptabschnitte, von denen der erste die vornehmsten Völker des Alterthums, der zweite die des Mittelalters, der dritte die modernen Völker enthält. Jeder von diesen Abschnitten zerfällt sodann in verschiedene Unterabtheilungen, der Art, dass z. B. der erste Hauptabschnitt in drei Theilen die wichtigsten alten Völker von Afrika, von Asien und von Europa behandelt. Der vorliegende erste Band ist der erste Theil des ersten Abschnittes. Es steht also noch eine Reihe von Bänden in Aussicht. Eine solche, verhältnissmässig umfassende Ausdehnung war aber nöthig, wenn der Verf. mehr als allgemeine Andeutungen und Grundsätze, wenn er überall auch eine charakteristische Durchführung des Einzelnen geben, — d. h. wenn er den praktischen Zweck seines Werkes erfüllen wollte. Ein Blick in den vorliegenden ersten Band wird es erkennen lassen, dass der Verf. sich gleichwohl aller möglichen Kürze befleissigt hat und dass diese nur das Ergebniss der vollkommen sicheren Beherrschung des Stoffes ist, ohne welche letztere die Darstellung allerdings nur aufs Neue in jene verwirrende gestaltlose Breite, die auf allen früheren derartigen Versuchen lastet, hätte hinauswachsen müssen.

Der erste Band ist hienach den alten Völkern von Afrika gewidmet. Voran, bis S. 22, geht eine Einleitung, welche, nachdem auf wenigen Seiten die allgemeinsten Grundsätze festgestellt sind, Beispiele für die früheste, rein naturgemässe Gestaltung des Kostüms von einigen wilden Völkern — den Waldindianern in Südamerika und den Küstenbewohnern von Neuholland und der Südspitze Amerika's — entnimmt. Diese Völker gehören allerdings nicht dem Kreise derer an, deren Betrachtung das Werk eigentlich gewidmet ist; aber sie geben, ob auch klimatisch bedingt, doch eine Anschauung von Urzuständen, die bei den Völkern der historischen Entwickelung verwischt sind und von denen sich, mit Vermeidung aller misslichen Phantasiegebilde für primitivste Gestaltungen, gewisse bestimmte Ausgangspunkte verfolgen lassen. Mit S. 23 beginnt die Darstellung des Kostüms der altafrikanischen Völker. Diese zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster (bis S. 98) die geschichtslosen Völker des Erdtheiles, der zweite die Aegypter behandelt. An der Betrachtung jener, der Buschmänner, Hottentotten, Kaffern, Negern, Galla's, entwickelt sich, in mannigfacher Abstufung, wiederum das Bild ursprünglicher Zustände, das allen wissenschaftlichen Merkzeichen zufolge heutiges Tages noch dasselbe ist, wie zu jener Zeit, da Aegypten als das eigentliche Culturland des afrikanischen Welttheiles erstand. Sie geben somit wiederum die naturgemässe Unterlage für die Betrachtung der ägyptischen Kostümgeschichte, welche den Hauptinhalt dieses Bandes ausmacht.

In jedem der genannten Einzelabschnitte ist das Material aufs Strengste systematisch angeordnet; eine Uebersicht dieser Anordnung gewährt zunächst das sehr sorgfältig gearbeitete Register, welches dem Buche vorausgesandt ist. Hiedurch hat es der Verf. möglich gemacht, alles überflüssige Raisonnement zu vermeiden und die Entwickelung so kurz, wie unmittelbar an der Reihenfolge der Gegenstände selbst, ob auch das geringfügigste Detail derselben nicht ausser Acht lassend, zu geben. Für alles Einzelne ist das sicher bezeichnende Wort gefunden, was begreiflicher Weise bei einer Ueberfülle kostümlicher Gegenstände, die unsrer Anschauung zunächst fremd sind, seine bedeutenden Schwierigkeiten hatte; möglich war dies nur dadurch, dass der Verf. sein Material sich selbst zuvor, mit allen Mitteln künstlerischer Veranschaulichung, zum entschieden klaren Verständnisse gebracht hatte. Für jede Angabe ist die Quelle, auf welcher sie beruht, als Beleg angeführt; für jeden Gegenstand sind die bildlichen Darstellungen namhaft gemacht, die, in der Reihe der betreffenden Werke, seine Abbildung enthalten. Beispiele dieses Verfahrens hier im Einzelnen zu geben, würde so unzweckmässig wie überflüssig sein; jede Seite des Buches enthält deren in Menge; der Einblick in dasselbe kann allein den steten Zusammenhang, in welchem die Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen stehen, vergegenwärtigen.

Wir haben glänzende und gelehrte Werke, auch bereits einige Handbücher, welche das ägyptische Alterthum behandeln; keins vielleicht wird den unvergleichlichen Reichthum und die Ausdehnung zunächst der äusseren Cultur jenes wunderbaren Volkes auf eine so schlagende Weise begreiflich machen, wie dies anspruchslose Buch. Dem Aegyptologen wird die so erschöpfende wie übersichtliche Zusammenstellung des in ihm enthaltenen Materiales vielleicht schon an sich zu folgereichen Beobachtungen Anlass geben; er wird es vielleicht auch anerkennen, dass der Verf., indem er jene oft verworren scheinenden Dinge von seinem praktischen Standpunkte aus ordnet und löst, der ägyptischen Alterthumskunde auch unmittelbar manch einen wichtigen Dienst geleistet hat. Der darstellende Künstler wird durch das Studium schon dieses ersten Bandes die Erscheinungen der uns bekannten ältesten Cultur vom Einfachsten bis zum Reichsten vor sich ausgebreitet sehen und dadurch für die Auffassung aller weiteren Culturentwickelungen die geeignetste Grundlage gewonnen haben. Es wird sich ihm dabei eine Fülle so eigenthümlicher Lebensgestaltungen ergeben, dass diese schon an sich, wie fern sie uns liegen mögen, zur mannigfaltigen bildlichen Behandlung reizen dürften. Wird sodann dem ersten Bande zunächst der zweite, mit der Darstellung des Kostüms der alten Völker von Asien, gefolgt sein, so wird sich u. A. schon eine völlig neue Weise der Behandlung altbiblischer Stoffe ergeben, — eine solche, die uns, ihren Mitteln nach, ungleich tiefer anmuthen wird, als die bisherige, in dieser Beziehung doch nur durchaus conventionelle Darstellungsweise.

Es ist so eben gesagt, dass bei jedem einzelnen Gegenstande die Werke (und die Stellen derselben) genau angegeben sind, welche seine Abbildung enthalten. Dem Bedürfniss der Anschauung sind somit durchweg die sichersten Wege bereitet. Nach dem Vorwort ist ausserdem aber noch die Herausgabe eines besonderen kostümgeschichtlichen Bilderatlasses, der unter der Redaction des Verfassers und mit steter Hinweisung auf den Text seines Werkes erscheinen soll, in Aussicht genommen. Es bedarf der Anführung der Gründe nicht, dass ein solcher den Nutzen und die Wirkung des Buches um das Doppelte erhöhen wird.

Das Werk kommt so sehr dem entschiedenen Bedürfnisse der ganzen Kunstwelt entgegen, dass dem Verf. die Anerkennung und die Aufmunterung zur Fortsetzung seiner, allerdings zwar sehr schwierigen und gewiss sehr erschöpfenden Arbeit

nicht fehlen kann. Bei den Vorarbeiten, die er bereits gemacht hat, dürfen wir dem Erscheinen der nächsten Bände in hoffentlich nicht zu ferner Frist entgegensehen. **F. Kugler.**

Zeitung.

Danzig. Auf dem alten Hochmeisterschlosse zu Marienburg wird in diesem Sommer unter der Leitung des Burggrafen, Staatsministers v. Schön, rüstig weiter gebaut. Der zweite Schloss-Wartthurm, welcher jetzt in Angriff genommen, wird allein aus Beiträgen der Mennoniten-Gemeinde des Kreises hergestellt. Gegenwärtig weilt daselbst Prof. Schulz aus Danzig (Herausgeber des Werks: „Danzig und seine Bauwerke") und malt für den König den neuesten Ausbau (die Nord-Façade) in Oel. (K. Z.)

Düsseldorf. Ein Genrebild der Frau Marie Wiegmann: „die wahrsagende Zigeunerin", auf der eben in London stattfindenden deutschen Ausstellung, ist von der Königin Victoria für 200 £ angekauft worden. (K. Z.)

W. Amsterdam. Man beabsichtigt hier im Monat August, unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst, eine Ausstellung, nicht allein von Zeichnungen und Rissen, die in's Baufach schlagen, sondern auch von verschiedenartigen Baumaterialien, Ornamenten u. s. f. zu veranstalten. Das Programm soll das Nähere bestimmen. — Die Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst, welche im Jahrn 1851 drei Preis-Aufgaben: 1. Eine Bibliothek; 2. Eine Wohnung für Handwerker; 3. Einen Eingang zu einer vornehmen *(deftigen)* Privat-Wohnung, gestellt hatte, macht bekannt, dass für die ersten Aufgaben je 1 und für die dritte 3 Entwürfe eingegangen, jedoch keiner des Preises würdig befunden sei.

Die Gesellschaft *Felix Meritis* hat für die Malerei folgende Preise ausgesetzt: 1. Eine goldene Ehrenmünze, zum Werthe von 300 Fl., oder auch nach Belieben diese Geldsumme nebst Zeugniss für das am würdigsten befundene Oelgemälde, von ungefähr 120—90 niederl. Zoll Grösse, zum Vorwurfe habend eine Begebenheit aus der vaterländischen Geschichte des 16. oder 17. Jahrhunderts; das Bild muss mehr als eine Figur enthalten und in jeder Beziehung geschichtlich wahr sein. 2. Eine goldene Ehrenmünze, zum Werthe von 200 Fl., oder auch diese Geldsumme nebst Zeugniss für das am würdigsten erkannte Oelgemälde, von ungefähr 100—83 niederl. Zoll Grösse und vorstellend eine „poetische Idee" *(een dichterlyk Denkbeeld)* entlehnt von irgend einem niederl. Schriftsteller. Man verlangt von diesem Gegenstande, dass er höchstens aus 3 Figuren bestehe, von einer Grösse von circa 50 niederl. Zoll und dass dabei eine erhabene Auffassung und Uebertragung der Idee *(Vertolking van het Denkbeeld)* in Acht genommen werde.

Alle niederl. Künstler oder die, welche zum mindesten 2 Jahre im Lande ansässig, sind eingeladen und der Termin ist auf den 1. November 1854 festgesetzt. —

Die von einer englischen Gesellschaft unternommene Wasserleitung aus den Sanddünen bei Harlem nach Amsterdam ist vollendet und vollkommen gelungen. Das Wasser wird in den Dünen in einem mächtigen Bassin gesammelt, mit Dampfkraft gehoben und vermöge eines steinernen Kanals nach Amsterdam geführt. Somit wäre die Sanddüne, welche seither verachtet und unbenutzt dalag, als der wohlthätige Schwamm erkannt und benutzt, um die mächtige Weltstadt zu tränken. Da Ihr Blatt die Baukunst mehr vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, so nehme ich Anstand, hier eine detaillirte Beschreibung jenes interessanten Werkes folgen zu lassen.[1])

Die diesjährige, eben jetzt statthabende Ausstellung im Haag ist nicht reich an hervorragenden Bildern, wenn man anders dem Referenten im Handelsblad Glauben schenken darf; Letzteres scheint mir jedoch gewagt, denn besagter Referent entwickelt in seinen Artikeln mehr unverschämte, obwohl nicht unwitzige Salbaderei, als Sachkenntniss, die sich nun einmal nicht so gemächlich erwirbt und eine gediegene Grundlage erheischt. — Etwas Näheres über die Haager Ausstellung nächstens, wenn ich aus eigener Anschauung urtheilen kann.

1) Geben Sie uns immer gleichwohl eine Beschreibung. Wir glauben, dass sie interessiren wird. D. Red.

Lund und Schonen. Die Enthüllung der Statue Tegnér's ist am 22. Juni mit grossen Feierlichkeiten vor sich gegangen.

♣ Rom, 1. Juli. Vorgestern, am St. Peterstage, feierte Cornelius im Kreise der in Rom lebenden Deutschen, deren lebhafte Begeisterung und Verehrung für den edlen Meister sich bei dieser Gelegenheit einen Ausdruck suchte, seinen Namenstag. Er befindet sich im besten Wohlsein und wird nun die Arbeit beginnen, die als nächster Zweck bei seiner Reise ihm vorlag. Jedoch hat er bis jetzt keineswegs gerastet, sondern namentlich unter den jungen Künstlern durch Belehrung und Anregung vortrefflich gewirkt. Augenblicklich tritt zwar in den hiesigen Kunstbestrebungen die Bildhauerei mehr als die Malerei in den Vordergrund. Achtermann arbeitet an seiner bekannten „Kreuzabnahme" für Münster und beschäftigt sich zugleich mit der Ausführung anderer Aufträge, die ihm der nicht genug zu rühmende, kunstverständige und kunstliebende Bischof Dr. Müller von Münster übertragen hat. Hoffmann hat eine Gruppe in Arbeit, die in der Idee vorzüglich ist. Sie stellt Christus mit Engeln zum Weltgerichte herabsteigend dar, und würde eine herrliche Zierde sein für den Garten eines Kreuzganges oder für einen Kirchhof. Vor allen oben an aber muss man die Arbeit des jungen Sachsen Wittich stellen. Ihr Gegenstand ist „Hagar und Ismael." Die Auffassung der ganzen Gruppe sowohl als der Charaktere der beiden Figuren ist so meisterhaft und entschieden, dass man auf den Künstler grosse Hoffnungen zu setzen berechtigt ist und seine Entwicklung nur mit grossem Interesse verfolgen kann. Ich werde auf diese Schöpfungen zurückkommen, sobald auch über die Arbeit von Cornelius etwas gesagt werden kann; und indem ich die Maler für diesmal ganz übergehe, hebe ich nur die vortrefflichen Studien des talentvollen Landschaftsmalers A. Flamm aus Düsseldorf hervor.

Kunstvereine.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im östlichen Kunstvereinskreise stellt aus:
Posen, die letzte Stadt im Kreise, seit dem 28. Juni.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:
Gotha . . . vom 20. Juli,
Cassel . . . vom 10. September an.
Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:
Stuttgart . . vom 2. Juli bis 27. Juli,
Carlsruhe . . - 28. Juli bis 25. August,
Freiburg . . - 26. August bis 13. September,
Strassburg . - 24. September bis 19. October.
Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:
Jena . . . . seit dem 1. Juli,
Suhl wird . . . . vom 1. August,
Mühlhausen . . . - 1. September,
Nordhausen . . . - 1. October an ausstellen.
Alle geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 31. Sonnabend, den 30. Juli. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Einleitung mit einer kurzen Geschichte meiner Erfindung.

Erst in den letzten Decennien ist die Wandmalerei wieder zu dem Ansehen in Deutschland gelangt, das ihr von den grössten Kunstrichtern zu allen Zeiten angewiesen war. Die Wiederbelebung der Wandmalerei ging in dieser Zeit zuerst von Bayerns hochsinnigem Könige Ludwig aus, und Rom ist als die Pflanzschule der neu angewendeten Technik, der *al fresco* Malerei, zu bezeichnen. Overbeck, Cornelius und Schadow waren die Gründer derselben. Theils von Düsseldorf, theils von München verbreitete sie sich durch Schüler, welche von jenen Meistern herangebildet wurden, über Deutschland; auch Athen, dieser Amme römischer Kunst, wurde die besonders in Rom zu hoher Kulturstufe gelangte Malerei durch germanische Stämme zugeführt. Zu uns nach Berlin gelangte sie durch einen der Koryphäen derselben, und seit wir ihn in unsern Mauern besitzen, wird sich dem Aufschwunge der Wandmalerei durch die Munificenz unseres erhabenen Königs sicherlich ein reiches Feld des Wetteifers eröffnen. In Betracht dessen dürfen wir nicht die Hoffnung aufgeben, sich eine nationale Kunst überhaupt heranbilden zu sehen. Die Wandmalerei als monumentale Kunst vermag es, einen Sammelpunkt zu bilden für die sich immer mehr und mehr zersplitternden Richtungen der Gegenwart.

Die allgemein fast ausschliesslich bisher angewendete Technik der Wandmalerei war die Malerei al fresco, die Malerei mit Kalkwasser und geeigneten Farben auf nassem Kalkmörtel. Die Anwendung dieser Malweise rief für unsere klimatischen Verhältnisse Bedenklichkeiten in Bezug auf ihre Dauer hervor, die bis heute wohl nicht widerlegt sein dürften, indem sogar der Verfall der sich seit 300 Jahren erhaltenden Fresken des Vaticans, das Abendmahl von Leonardo da Vinci und andere im Stande waren, ihren Ruf in Misskredit zu bringen. So war denn mit dem Erwachen der Wandmalerei auch jene Regsamkeit der Technik verbunden, welche den Kunsterzeugnissen ihre möglichste Dauer zu gewährleisten sich bestrebte. Man hat, erstaunt über die fast 2000jährige Dauer pompejanischer Wandbilder, die Technik der Alten studirt. Eine Hypothese hat die andere verdrängt, und wenn auch grosse Wahrscheinlichkeit, — Gewissheit wird sich wohl schwerlich ermitteln lassen.

Es ist nothwendig für den Künstler, sich an höheren Ideen zu begeistern und die Mühseligkeit seines Strebens nicht in die Waagschaale zu legen, gegenüber einer bewegten, grossartigen Zeitrichtung. Es muss ihm genügen, sein Talent als Sandkorn zum Bau des Parnasses beizusteuern, dem grossen Zweck der Kunst um der gesammten Menschheit willen seine Kräfte zu widmen. Und so wage auch ich es, mein Scherflein, treu dem inneren Gefühle der Pflicht, zum Bau unseres Kunsttempels beizutragen; denn die Kunst allein vermag es, dem Materialismus der Neuzeit die Waage zu halten, indem sie die milderen Gefühle cultivirt, indem sie, inmitten des Egoismus, unter dem heitersten Gewande innere Kämpfe und Stürme verbirgt und aufopfernd zur Freude, zur Beglückung der Menschen beiträgt.

Dies sind, wenn auch verkannt und unbeachtet, die Gefühle eines wahren Künstlers; sie leiten ihn auf der oft dunklen Bahn seines Strebens. Auch mich beseelte jener Drang, nach allen Kräften der Kunst zu dienen, und schon frühe empfand ich den inneren Trieb, mich ihr hinzugeben; doch die leitende Hand des Geschickes verstattete dies erst in reiferen Jahren, nachdem ich sieben Jahre dem Baufache angehört und mich auf der Königlichen Bauschule in Berlin für dasselbe vorbereitet hatte. — Trübe Verhältnisse entrissen mich der sicheren Bahn, um mich dem unsicheren Schicksal des Künstlerdaseins preiszugeben. Muth und Entschlossenheit leiteten mich anfänglich durch die ersten schwierigsten Anfänge, und so fand mich denn das Jahr 1840 in der alten Wiege der Kunst, in Rom. Man sage, was man möge, aber Rom bleibt Rom! Es ist weniger das Vorbild lebender Meister, welches dort begeisternd auf jedes Künstlergemüth einwirkt; es sind die Mahnungen geschiedener Aeonen, die uns über die Spanne Zeit hinwegsehen lassen, welche uns von ihnen trennt. Es ist die andere, fremdartige Welt, die den pilgernden Künstler ergreift, läutert und fast verwandelt. Das Studium der Naturschönheit, als des Sockels aller

Kunstbildung, liegt dort nicht so fern, als in unserem kalten Norden. Die Schätze der Kunst, welche wir uns hier mit Grubenlicht aus dem trüben Schacht der Bücher und Kunstsammlungen zur Erkenntniss heraufbefördern, liegen dort an dem warmen, milden Himmel des Südens zu Tage. Die Befangenheit erhebt sich an den Monumenten der alten Kunst, welche die Grossthaten der mächtigsten Nation des Alterthums bekunden. Die Werke der verklärten, italischen Meister des Mittelalters sind noch an derselben Stelle, wo sie gemalt wurden. Die Fresken des Palazzo Farnese scheinen Werke der neuesten Zeit zu sein und selbst mit weniger illusorischen Gaben, als überhaupt alle Künstler besitzen, glaubt man ein Zeitgenosse jener Meister zu sein und mit ihnen zu leben. So erhob sich denn auch mein Kunstgefühl an jenen berühmten Werken der Kunst, welche Rom in so ausgedehntem Grade besitzt. Besonders waren es aber jene Freskemalereien der Paläste, Klöster und Kirchen Roms, welche einen übermächtigen Eindruck auf mein ganz parteiloses Künstlergemüth machten. Keine noch so reiche Galerie älterer oder neuerer Meister hatte jemals einen solchen Eindruck auf mich gemacht. Diese Eindrücke waren es auch, welche mein Interesse an der Wandmalerei nicht allein anregten, sondern bis heut ungeschwächt wach erhielten. Sie liessen mir die Malerkunst in ihrer Ausübung als Wandmalerei erst in der ganzen Glorie aller Kunstleistung erscheinen.

In der That, es ist ein grosser Vorzug der monumentalen Malerei, mit den verbündeten Kräften der Architektur auf eine bestimmte grosse Idee hinzuwirken, während oft die Wirkung der in Galerieen aufgestellten Meisterwerke erst nach grösserem Vertrautsein mit den Umgebungen derselben, welche oft ganz störend einwirken, empfunden, freilich aber auch oft vernichtet wird durch schlechte Beleuchtung oder durch Gegenwirkung fremdartiger Kunstrichtungen.

Die monumentale Malerei scheint überhaupt geschaffen zu sein, bei den nicht ausreichenden Kräften Einzelner den Bestrebungen mehrerer Individualitäten ein gemeinsames Band darzubieten. Ein so von den besseren Meistern der Zeit geschaffenes Ganze behauptet eine Auctorität, welche specifisch auf das Kunsturtheil der Mit- und Nachwelt einzuwirken fähig ist, indem die Bestrebungen Mehrerer das Urtheil Einzelner überstimmen.

Es werden daher die Wandmalereien mit Recht als die Hauptresultate jeder Kunstperiode betrachtet und erscheinen fast bei allen Nationen als die Kulminationspunkte der Kunstblüthe.

Die Blüthe der Kunst aber im Allgemeinen war stets von der geschichtlichen Bedeutung, von der Blüthe der Nationen unzertrennbar. Sie ist daher als der letzte, reinste Ausfluss der Nationalbildung zu betrachten.

Heutzutage ist der Boden, auf welchem die Kunst gedeihen und wachsen kann, wenigstens ziemlich gesäubert von Unkraut; dem Künstler stehen mehr wie je die Quellen einer allgemeinen Weltbildung offen, und die Mittel, Kunstschöpfungen hervorzurufen, möchten sich mit dem durch gesteigerten Verkehr wachsenden Reichthum und Luxus eher vermehren, als vermindern. Mögen die Künstler ihrerseits nach besten Kräften die ihnen gewordene Aufgabe zu erfüllen trachten, die Kunst nicht um ihret-, sondern der Menschheit willen zu üben. Tragen wir daher ein Jeder ein Sandkorn dazu bei; denn in der That des Einzelnen liegt die Kraft des Ganzen.

Nach dieser Abschweifung, welche der gütige Leser mir verzeihen möge, kehre ich nunmehr zur kurzen Geschichte meiner Erfindung zurück.

Ich habe schon erwähnt, dass es besonders die reichen Kunstschätze Roms waren, welche dies hohe Interesse für Wandmalerei in mir anregten und mich antrieben, ihnen ein ernstes Studium zu widmen. Beim weiteren Eingehen in die Sache erschien es mir indess als unersetzlicher Verlust, einerseits, dass man für die Erhaltung jener herrlichen Fresken des Vatikans, der Sixtinischen Kapelle u. a. durch sorgfältige Conservirung nicht besser gesorgt, andererseits, dass man sich Seitens der Künstler keiner der Zeit mehr trotzenden Malweise bedient hatte. Der gänzliche Verfall dieser herrlichen Werke ist vorauszusehen und zu befürchten. Viele Partieen jener Meisterwerke aus der Raphaelischen Zeit waren zu jener Zeit 1840—41 schon bis zur Unkenntlichkeit untergegangen. Es war mir nun sehr auffallend, dass in denselben Räumen, den Stanzen des Vatikans, die aus derselben Zeit von denselben Meistern herrührenden Oelbilder verhältnissmässig ausserordentlich gut erhalten waren. Dieser auffallende Unterschied in der Erhaltung zweier verschiedenen Malweisen musste der Oelmalerei einen bedeutenden Vorzug einräumen und die im Mittelalter ausgeübte Technik des al fresco einigermaassen in Misskredit bringen. Die musivische Copie der Transfiguration Raphael's in St. Peter giebt aber einen Beweis, dass auch die Oelbilder aus jener Zeit nicht ihre ursprüngliche Farbenhelligkeit und Reinheit behalten haben. Während nämlich im Original-Oelbilde die dunkle Partie des Bildes, die Jünger-Gruppe, in einen schwarzbraunen Ton gehüllt erscheint, leuchtet die gleichzeitige musivische Copie des St. Peter in allem Schmelz reiner, tagesheller Farbengebung, und es ist unmöglich anzunehmen, dass der Copist sich so weit von der Farbengebung des Originals entfernen durfte, wenn wir auch annehmen, dass die Glaspaste die Tiefe des Tons der Oelfarbe nicht ganz erreicht. Dieser Unterschied konnte daher nur durch die Verdunkelung (Nachdunkeln) der Oelfarbentechnik des Originals stattfinden und ist dies auch durchaus festgestellt.

Jene Glaspasten, jene musivischen Farben, waren also das einzige Material, welches dem Andrange von fast 300 Jahren zu widerstehen vermocht hatte. Die Mosaiken schienen daher das dauerndste Material für Wandmalerei des Mittelalters gewesen zu sein. Es können indess die musivischen Arbeiten kaum zur Malerei gerechnet werden; diese Arbeiten entbehren gänzlich der Mittel des freien Schaffens. Es sind zu ihrer Anfertigung Originale in Oel oder Wasserfarben nöthig. Das Einsetzen der Glaspasten ist mühsam und beschwerlich, zartere Farbentönungen sind unerreichbar. Nur aus grösserer Entfernung betrachtet machen sie den Eindruck eines Bildes. Obgleich in diesen Arbeiten in Rom en miniature noch heut, besonders für Blumenmalerei, Ausgezeichnetes geleistet wird, so wird die Anwendung der Mosaiken als Malerei wohl schwerlich wieder in Aufnahme gebracht werden können. Sie erfordern ohnedies einen bedeutenden Kostenaufwand.

Aus jener Zeit, der Betrachtung römischer Kunstschätze gewidmet, datiren sich meine ersten Ideen über Auffindung eines dauerhaften Farbenmaterials für Wandmalerei. Die ausserordentliche Dauer der Glaspasten nahmen mich anfänglich so für sich ein, dass ich nur auf diesem Wege ein neues Feld zu finden hoffte. Die Glas- und Porzellanmalerei schien mir die Mittel zu besitzen, auf feuerfestem Material auch grössere Wandmalereien ausführen zu können. Es lag dieser Weg indess ganz aus dem Bereich meiner Mittel. Immer indess noch in einer verglasten Malerei die Garantie der Dauerhaftigkeit suchend, fiel ich denn auf die Idee, das Wasserglas (kieselsaures Kali durch Kochen in Wasser gelöst) als Bindemittel für die Farben anzuwenden; aber auch diese Versuche mussten *pia desideria* bleiben; denn es erschien mir ganz unangemessen, statt Herz und Gemüth an den Eindrücken einer südlichen Natur oder den Meisterwerken alter Kunst zu erstarken, sich in Rom in das enge Gehäuse eines Erfindungsdranges einzuschliessen. Ich verschob daher alle weiteren Versuche und Bemühungen

der Art bis zu meiner Rückkehr in die Heimath, ohne indess aufzuhören, mich für Alles, was der Wandmalerei angehörte, lebhaft zu interessiren. In dieser Zeit ward mir durch die Munificenz Sr. Majestät des Königs eine Unterstützung zur Reise nach Griechenland und der ehrenvolle, allerhöchste Auftrag, daselbst einige Bilder auszuführen. Ich befand mich daher im Juli 1841 in Neapel. Hier fesselten mich sogleich die Schätze Pompejis. Eine entschieden ausgezeichnete Technik der Wandmalerei sprach mich aus jenen Wandbildern mit wahrhaft überzeugender Kraft an. Zweitausend Jahre sollten über diese glänzenden Wände hingewandert sein? — Es erschien mir kaum glaublich, und diese Art der Malerei verdiente den Preis. Leuchtkraft der Farbe und steinharte Festigkeit derselben, die fast immer nur eine gewaltsame Zerstörung anzugreifen vermochte; ja, diese Maltechnik stand so hoch über allen mir bekannten Arten der Malerei, dass ich nicht umhin konnte, ihr ein eifriges Studium zu widmen. Sowohl in Pompeji selbst, als auch im Studienpalast von Neapel stellte ich meine Untersuchungen an; obgleich mir zur Genüge bekannt war, dass ausgezeichnete Gelehrte sich längst mit der Erforschung der pompejanischen Maltechnik beschäftigt hatten. Ich untersuchte sie als Architekt und Maler und war durch das Studium der Bauwissenschaften dazu nicht unvorbereitet. Ich verschaffte mir aus Pompeji kleine Proben und an jenen stellten sich die nachfolgenden Beobachtungen heraus.

Es war unter den Proben der pompejanischen Wandmalerei eine Verschiedenheit der Technik bemerkbar; diese ging aber Hand in Hand mit dem Grade der Vollkommenheit der Malerei selbst, oder die Künstlerschaft schien mit der Technik zugleich Fort- oder Rückschritte gemacht zu haben. Fast die meisten Proben, auch die blos dekorative Malerei, hatten meistens mattglänzende, ebene Oberflächen, während Malereien gröberer Gattung auf den blossen Kalk gestrichen zu sein scheinen.

Die genaue Untersuchung der Malerei selbst gestattete mir aber drei Beobachtungen:

1. Es war die Farbe der pompejanischen Wandmalereien, mit seltenen Ausnahmen, nie mehr oder minder in den Mörtel eingedrungen, welches nach Maassgabe der starken Porosität des Mörtels doch unter gewöhnlichen Bedingungen hätte der Fall sein müssen, sondern es bildete die Farbe in der Berührungsfläche mit dem Mörtel eine haarscharfe Trennung.

2. Es hatten die bemalten Wandflächen keine der Porosität des Mörtelgrundes angemessene rauhe Oberfläche, sondern waren glatt und eben, bis auf die oft stark aufgesetzten Pinselstriche.

3. Es fanden sich pastos aufgesetzte Pinselstriche besonders bei dekorativen Malereien häufig abgesprungen vor, während der Farbenton, welchen die umgebende Bildfläche darbot, sich darunter befand und durch das Abspringen der aufgesetzten Pinselstriche sichtbar geworden war.

Aus diesen drei Beobachtungen folgerte ich diese drei Schlüsse:

ad 1. Die altrömischen Maler haben nicht auf den blossen Mörtel gemalt, sondern bedienten sich vor der Farbengebung eines Vehikels, einer Folie, welches sie auf den Kalk übertrugen, wodurch das mehr oder minder starke Eindringen der Farbe in den Kalkmörtel verhindert und aufgehoben wurde.

ad 2. Dieses aufgetragene Vehikel oder diese Folie konnte vollkommen geebnet werden, wodurch die Rauhigkeit der gewöhnlichen Kalkwand oft in eine spiegelnde verwandelt wurde, und dies setzt eine gewisse Dicke der Folie voraus.

ad 3. Auf der so behandelten Mauerfläche malten sie mit Farben, deren Bindemittel geeignet war, sie auf das Innigste mit der Folie zu verbinden, so dass sie heut eine Masse zu bilden scheinen. Endlich schloss ich auch noch aus dem Grunde, dass sich bei den Bildern das Abspringen aufgesetzter Farben seltener, als bei bloss dekorativer Malerei zeigte, dass jene hauptsächlich *uno tenore* in die auflösbare Folie mit auflösenden Farben gemalt seien, während diese (die dekorative) aus Gründen der Ausführbarkeit den nassen Grund zu benutzen nicht erlaubte, weil das Anlegen der Chablonen und Lineale nöthig ist. Die dekorative Malerei geschah daher auf getrocknetem Grunde. Wäre diese Malart in einer gleichen Weise ausgeführt, so hätte ein gleichmässiges Abspringen von der Mauer stattfinden müssen. Es kam aber häufig vor, dass die Grundfarben, braun, roth, schwarz, klar unter der darauf befindlichen, abgebröckelten Malerei zum Vorschein kam. Aus dem Grunde schliesslich, dass die Folie, auf der sie malten, sich fester mit der Grundfarbe verbunden hatte, als die Grundfarbe mit der aufgesetzten Malerei, geht aber hervor, dass jene *al fresco*, diese *al secco* gemalt sein mussten. Im erstern Falle ist eine so innige Verbindung erreicht, die heute nur noch einen Körper zu bilden scheint; im zweiten Falle ist die Verbindung loser und erscheint daher theils verschwunden, theils ist sie sichtbar abgebröckelt.

Diese Beobachtungen bildeten den ersten festen Ankergrund und analog diesem aufgefundenen Systeme suchte ich später das System meiner Erfindung aufzuführen. Jenen Tagen gehört die Theorie meiner Erfindung an.

Ob es möglich sei, die Substanzen genau zu ermitteln, mit welchen die Alten Malereien von solcher Dauer auszuführen im Stande waren, lasse ich dahingestellt sein, jedenfalls möchte dies seine Schwierigkeiten haben. Abgesehen von dem Prozess der Verschüttung Pompejis[1]) durch heisse Lavaasche, mit vulkanischen Produkten untermischt, möchte die Nähe eines so grossen Naturlaboratoriums gewiss manche Einflüsse ausgeübt haben und möchten diese Einflüsse vielleicht geeignet sein, den Weg zur Entdeckung der alten pompejanischen Malart anzuzeigen. — So viel schien mir indess hierüber festzustehen, dass sie, mit wenigen Ausnahmen, keine Erzeugnisse weder blosser Wasserfarben, noch der Behandlung derselben die der gewöhnlichen Fresken waren, sondern sowohl zur Herstellung der Folie, als auch des Farbenbindemittels eine andere Substanz, eine öligte, harzige oder fette, wachsartige verwendet sein musste. Dies that sich kund durch den feinen Glanz, durch das glatte Anfühlen und durch die Feinheit der Ausführung selbst, die das Wasserfresko, wie bekannt, nicht gestattet. Wenn man in neuerer Zeit behauptet, die pompejanischen Malereien reagiren in der Oberfläche auf kohlensaurem Kalk, so thut dies auch eine mit Oelfarbe angestrichene Wand, wenn sie sehr alt ist. Die Bildung des kohlensauren Kalks scheint demnach kein genügendes Argument für die Hypothese zu sein: dass die pompejanischen Malereien Erzeugnisse der Wasser-Frescomalerei seien. Insofern aber durch gelindes Reiben mit höchst rectificirtem Terpentingeist eine glänzende Fläche ge-

1) In der That möchte dieser Prozess der Verschüttung Pompejis von bedeutendem Einfluss auf die Erhärtung der pompejanischen Wandmalereien gewesen sein. — Denkt man sich Pompeji (wie es der Fall war) durch einen Aschenregen langsam verschüttet, während zugleich das brennbare Material, Holz etc., in Brand gerieth, so wurde dadurch ein grossartiger Meiler geschaffen, wo alles Holz etc. noch lange dem Verkohlungsprozess unterworfen war, indem die Asche nicht allein lose auflag, sondern auch Höhlungen gebildet hatte, die nicht mit ihr angefüllt waren, wodurch ein hinlängliches Quantum Sauerstofftheile vorhanden blieb, theils neu zutreten konnte, um den Verkohlungsprozess fortzusetzen, der auch an den vorgefundenen, verkohlten, brennbaren Materialien auf das Vollkommenste dargestellt ist. Die ungeheure Menge kohlensauren Gases, die so erzeugt wurde, wirkte besonders auf die Oberfläche der Mauern, welche, durch Hitze angegriffen, hierdurch wiederhergestellt wurden und zu kohlensaurem Kalk erhärteten.

bildet wird, scheint hieraus der Wachsgehalt pompejanischer Wandbilder unzweifelhaft hervorzugehen.

Ich begnügte mich damals mit der gewonnenen Erkenntniss und verliess mit einem Schatz gesammelter Erfahrungen Neapel im September 1841. Ich ging über Sicilien und Malta nach Griechenland. Nachdem ich besonders Morea durchkreuzt, wohin mich der allerhöchste Befehl Sr. Majestät des Königs gesendet hatte, befand ich mich im November bis Januar 1842 in Athen. Aus jener Zeit hat sich einer meiner ersten Versuche, auf Marmor gemalt, erhalten, wie schon in dem Vorwort bemerkt.

Endlich aus Griechenland über Triest und Wien nach Berlin zurückgekehrt, war in Bezug auf jene, nur auf einzelne Versuche sich stützende Malart noch Alles zu thun übrig. In den vorhandenen Werken fand ich wenig Aufklärung. Das Material, worauf gemalt werden sollte, die verschiedenartige Porosität und Ungleichartigkeit desselben schienen anfänglich unübersteigliche Hindernisse darzubieten. Zuerst beschäftigte mich die Zusammensetzung und Prüfung eines Bindemittels für die Farbe, welches mit den Vortheilen der Oelfarbe ihre Nachtheile nicht verbinden sollte. Zahllose Versuche, indem ich theils vorhandene Zusammensetzungen prüfte, theils eigene Mischungen zusammenstellte, führten mich zwar langsam, aber sicher dem Ziele entgegen und ich blieb für das Farbenbindemittel bei einer für den Zweck variablen Zusammensetzung aus Terpentingeist, Harzauflösungen, Wachs und gereinigten Oelen stehen.

Das für die Farben geeignetste Bindemittel musste auch für die Folie als das einzig brauchbare in Anwendung kommen; doch machte die Herstellung derselben zu einer bequemen und vielseitigen Technik ausserordentliche Schwierigkeiten. Es gelang mir indess durch zuletzt fast ausschliessliche Anwendung der Kreide, indem der weisse Thon, das Kalkpulver (Kalkhydrat), der Gyps u. s. w. grosse Nachtheile bei manchen Vortheilen hatten. Andere verschiedene, gepulverte Körper, wie feiner Quarz, Glaspulver, Bimstein u. s. w., beförderten zwar ein schnelleres Erhärten der Folie, raubten derselben aber die angenehme Behandlungsweise beim Daraufmalen; dennoch sind jene Beimischungen in gewissen Fällen später als sehr zweckdienlich von mir erkannt worden, besonders in Anwendung auf wenig porösem Material. Zu jener Zeit kam mir auch jene merkwürdige Stelle des **Plinius** zu Gesicht, welche (Plin. XXXV. 30) lautet: *„Anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae illuminantur. Fit et ipsum creta, admixtis vitreis gemmis ex vulgi anulis, unde et anulare dictum“*; und aus welcher hervorging, dass sich die Alten der Kreide zu den verschiedenartigsten Zwecken bedienten. **Vitruv** erwähnt des Marmorstaubs als letzte Lage des zur Wandmalerei dienenden Verputzes der Mauerfläche. Kreide und Marmorpulver sind aber kohlensaurer Kalk. Es liessen sich hier noch viele Citate anführen älterer und neuerer Gewährsmänner für die zweckdienliche Anwendung des Kreidegrundes in der Malerei. Viele Meister der italienischen, deutschen und niederländischen Schulen malten auf Kreidegrund, dessen Zusammensetzung aber ebenfalls verloren gegangen. Ich blieb bei einer je für den Zweck variablen Mischung von Kreide, mit und ohne Beimischung von Quarzpulver etc., Trockenölen, Terpentingeist und Wachs, wozu für gewisse Zwecke noch Copaiva-Balsam und Harzauflösungen kamen. — Die mit obigem Bindemittel auf der so eben angedeuteten Folie erzeugte, theils auf frischem, theils auf trocknem Grunde auf verschiedenartigem Material ausgeführten Proben wurden in ihrem Verhalten zu schädlichen Einflüssen sorgfältig geprüft, und nachdem ich bis Juli 1845 die Ueberzeugung von der Brauchbarkeit, Dauer und leichten Behandlungsweise dieser von mir erfundenen Malertechnik gewonnen hatte, übergab ich dieselbe am 17. bis 20. Juli 1845 dem Herrn General-director v. **Olfers**, um ihre Prüfung und Anwendung zu erzielen. Das Uebrige ist aus dem Vorwort bereits bekannt, und so schliesse ich diese Einleitung mit der Hinweisung auf das Capitel von dem System der Erfindung, wo ich die Selbstentwickelung derselben möglichst klar darzustellen mich bemühen werde.

(Fortsetzung folgt.)

Kaulbach's neue Friescompositionen.

Seitdem wir unsern Lesern zuletzt Rechenschaft abgelegt haben von den Arbeiten **Kaulbach's** im neuen Museum zu Berlin, ist er zum Gegenstande des Angriffs von Seiten eines sehr ehrenwerthen Kunstgenossen wegen seiner Fresken an der neuen Pinakothek in München geworden. Wir haben die Akten zu dem daraus entstandenen Streite, der in der „Allg. Zeitung“ ausgefochten wurde, sorgfältig gesammelt, warteten aber mit einer Mittheilung darüber, bis wir eine, uns von einem unserer Münchener Mitarbeiter versprochene Beschreibung des Zankapfels würden mitgeben können. Wir wollen unsern Freund hierdurch an seine Pflicht ermahnt haben, bestätigen aber zugleich, dass inzwischen eine andere Gelegenheit, diesen und verwandte Punkte zu besprechen, aufgetaucht ist, und da wir sie in unserer kritischen Rubrik wahrzunehmen nicht versäumen werden, so können wir heute in der Schilderung derjenigen Arbeiten unseres Gastes fortfahren, die sich wohl am unbestrittensten der allgemeinen Gunst erfreuen; wir meinen den Fries und was dazu gehört.

Unsere Leser werden sich erinnern, dass es eine liebenswürdige Eigenthümlichkeit des Frieses ist, neben einer gewissen Ungebundenheit seiner Figuren doch in seinen Grundzügen eine durch rhythmische Gesetze bestimmte Bewegung zu entfalten, gleich übereinstimmend mit dem strengeren architektonischen und dem freieren malerischen Ganzen, welches er vervollständigen hilft: so wie die Wellen des Meeres völlig zügellos daherzurauschen scheinen und doch in ihren Bewegungen wie in ihrem Tönen gebunden und beherrscht sind von ewigen Naturgesetzen. Wir wiederholen, dass wir keine Arabesken-Compositionen kennen, welche das architektonische Gesetz in Bezug auf symmetrische Struktur und rhythmische Anordnung so gewissenhaft durchführte, sich zugleich der Freude seiner märchenhaften Existenz mit einer solchen Lebenslust hingiebt und dabei eine solche Fülle der anmuthigsten Figuren und der reizendsten Einfälle emporblühen lässt. Betrachten wir Beides näher.

Wir waren in unserer Beschreibung bis zum Ende der einen Hälfte gekommen. Der ganze Streifen der gegenüberliegenden Langseite, welche der Darstellung der germanischen Welt gewidmet ist, wurde nun ebenfalls vollendet. Die Anordnung dieser Seite macht sich etwa wie nebenstehend.

Wir beginnen also mit der Gruppe über der Wissenschaft. Rechts weg kniet ein kleiner Astronom — der Leser wird sich erinnern, dass wir es mit holden Knaben zu thun haben, welche Weltgeschichte spielen — und schaut durch einen grossen Refractor nach dem Monde. Kaulbach müsste nicht er sein, wenn dergleichen ohne Spass bei ihm abginge. Man versteht die verwunderte Geberde des Kleinen vollkommen, wenn man sieht, dass er im Monde Hebels bekannten Dieterli mit dem Reisbündel erblickt, wie er gerade im Begriff ist, der Mondnase einen empfindlichen Stoss mit dem Absatz zu versetzen. Nebenbei trauert der kleine Bessel durch einen Flor am Arme; denn Gruithuisen starb, als er erschaffen wurde. Sein Gegenüber, der sich links wegwendet, misst die Tiefen des Meeres aus. Fische spielen mit dem Senkblei. Wie jener den Mond, hat

Arabesken - Fries.						
Wissenschaft.		Italia.		Germania.		Kunst.
Thüre.	Völkerwanderung. (Hunnenschlacht.)	Karl der Grosse.	Kreuzzüge.	Friedrich der Rothbart.	Reformationszeit.	Thüre.

dieser die Erde zu seinen Häupten schweben und ein Geograph, mit der Landkartenmappe unter dem Arme, sitzt da oben auf dem Arabeskenrücken und misst mit seinem Zirkel auf der Oberfläche der Erde herum. Die Bemühungen der Menschen, mit ihren kurzbeinigen Instrumenten den unendlichen Weltkörpern gegenüber, parodirt, gleichsam unbewusst, eine blinde Schnecke, die, auf der Spitze eines Arabeskenspahns angelangt, ihre Fühlhörner wie ein Paar Zirkelschenkel dicht unter dem zirkelnden Geographen in die leere Luft hineinstreckt. Von der Erde aber bis an die Hörner des Mondes zieht sich ein elektrischer Drath und der elektrische Strom reitet in Gestalt eines Boten mit fliegendem Haar, der die Zackenspitze gefasst hat von dem Monde bis zur Erde. Was trägt er in seiner Ledertasche für Depeschen? „Ideen zu einem neuen Baustyle.“ Wo endet der Drath auf der Erde? Dicht neben einer Hauptstadt in Deutschland. Das haben sie später näher gehabt. Es lebe Wilhelm Stier! — Was aber rings umher draussen in der Natur erforscht und erschaut ist, das wird in der Mitte, in der Werkstatt der Gelehrten, verarbeitet. Da kniet er, blätternd in einem ungeheuren Folianten, welcher die Aufschrift *Encyclopaedia* trägt. Sein Dintenfass steht hinter ihm, seine Feder ruht hinter dem Ohr, seine Züge, ganz Beharrlichkeit und Sitzfleisch, sind denen eines unserer berühmtesten Mitbürger nicht unähnlich, der uns eben mit einem Werke beschenkt, das als der Ruhm unserer Nation und als ernstes Zeugniss deutschen Fleisses begrüsst wird. Was draussen vorgeht, tritt zu ihm herein in Gestalt eines Knaben, der Dampfräder auf dem Rücken schleppt und die Bekrönung eines Dampfschornsteins als Kranz um das Haupt trägt, wodurch der Zusammenhang der Wissenschaft mit dem brausenden Leben da draussen angedeutet wird.

Ueber dem Pilasterstreifen, über denen die Arabeskenausläufe stets gewissermaassen wie ausklingende Reime in zwei einander gegenüberstehende Figuren aufschnellen, folgen an diesem Orte zwei Germanenjünglinge, welche aus ihren Trinkhörnern einander den Blutbund zutrinken. Dass die Blumen und Früchte, die in den Ranken hangen, oft voll feiner Anspielungen sind, braucht nicht erst bemerkt zu werden, und so glauben wir die Maiblumensträusse hinter den Germanenknaben auf das frische Waldleben derselben deuten zu dürfen.

Nun sind wir über der Hunnenschlacht. Demzufolge hebt der Fries mit einer völkerwandernden Gruppe an. Dort lehnt der alte Kaukasus und schickt mit gebieterischer Handbewegung seine Kinder in die Fremde. Er macht ein sehr ernsthaftes, fast zorniges Gesicht und sein langer Bart, der bis zu den Knieen herabwallt, schlängelt sich mit den Lockenspitzen um die Ranken. Er trägt eine Krone von Krystallschüssen. Der rechte Arm, der einen Scepter mit einem blitzenden Karfunkel hält, lehnt sich auf einen Schild, dessen Wappen der gefesselte Prometheus bildet, „der so viel leiden musste, weil er die Menschen ohne Maassen liebte“. Wehklagend zieht die Gruppe davon. Sie verlieren ihre Heimath, ohne noch eine neue wieder zu haben. Aber gleich daneben sind sie schon daran, sich dieselbe zu erkämpfen. Der junge Germane streitet mit dem Adler Roms, der mit der einen Kralle den Schild seines Angreifers gepackt hat, und in der anderen den jetzt machtlosen Donner und Blitz hält. Jupiter belebt ihn nicht mehr. Die Blitze kriechen nur so heraus, es zuckt nicht mehr das Feuer des Donnerers darin, es ist ein gichtischer Blitz, vor Erkältung gichtisch. Hängt doch auch das furchtbare S. P. Q. R., das ehedem, das drüben an der anderen Wand noch stolz auf den Ehrenzeichen des Feldes prangte, jetzt bescheiden unter den Füssen des Eroberers neben den Kronen, die sich Rom auf das Haupt gesetzt hatte und die nun da unten so zurückgesetzt hangen, wie Ladenhüter in der Trödelbude.

In der Mittelgruppe zeigt sich denn auch das Ende der Herrschaft. Auf einem Throne, der von Liktorenbündeln, den Hebeln der Grösse Roms, gebildet wird, dehnt sich, gähnend in kindischer Müdigkeit, der letzte Kaiser Romulus Augustulus. Sein Scepter liegt zerbrochen vor ihm auf der Erde, eine Hand, die so viel genommen hat. Nach seiner Krone aber, die ihm viel zu weit auf dem Kopfe schwankt, greifen von beiden Seiten zwei andere Hände, die von Odoaker und Theoderich. Es muss bemerkt werden, dass diese Darstellung genau derjenigen gegenüberstehen wird, welche Rom als Triumphatrix der Welt zeigt. Hinter Theoderich setzt ein wackerer Gothe mit dem Springstab über den Rubikon, gleichfalls nicht, ohne dem vertheidigenden Adler zu begegnen. — War in dieser Gruppe die äussere politische Veränderung veranschaulicht, so giebt die folgende die culturgeschichtliche. Die Germanen, nachdem sie einen neuen Wohnsitz erkämpft, lassen Frau und Kinder sogleich nachkommen. Da fahren sie mit ihren Korbwägelchen über das umgestürzte Reich hin, welches unter den Rädern wie zerbrochenes Kinderspielzeug liegt. Drinnen im Wagen sitzt die deutsche Hausfrau und spinnt mit einer himmlischen Seelenruhe, während ihre Karrenräder eine Kulturwelt malmen. Ihr kleiner Spross steht vorn in kindischem Stolz und keck als Wagenlenker und weiss die Zügel recht wacker zu fassen, welche durch den Mund eines römischen Dichters und eines Pädagogen gehen, die verurtheilt sind, die entsetzliche, geflochtene Biga zu ziehen. Sie klagen und jammern, der Pädagog hat ein Blatt aus der Ilias in der Hand, wo es XIX. 404 heisst:

> Drauf gab unter dem Joch das geflügelte Ross ihm die Antwort,
> Xanthos, und neigte das Haupt erdwärts, dass die blühende Mähne
> Ganz vorwallt' aus dem Ringe des Jochs und zum Boden hinabsank;
> Sprachton aber gewährt ihm die lilienarmige Here:
> Ja, wohl bringen wir jetzt dich Lebenden, starker Achilleus,
> Doch des Verderbens Tag ist nahe Dir! —

Damit tröstet sich der Pädagog. Er bedenkt nicht, dass dasjenige ein Stück Lebenskraft und Dauer in sich schliesst, was den Kampf der Gegensätze in sich zu produziren und auszutragen vermag. Nebenan sehen wir ihn schon beginnen. Mit dem Akt der Taufhandlung, welcher hier an zwei Pilaster-Reimfiguren dargestellt, und womit nun die Gegenwart des Christenthums in dem zu seinem Träger bestimmten Volke ausgesprochen wird, finden wir zugleich durch die beiden Worte *Homoiusion* und

..n auf den Kampf der Arianer mit den Orthodoxen hindeutet.

Eine Unkraut säende Teufelsgestalt dicht dahinter und über einer Gruppe von süss Schlafenden stellt diesen Gedanken sinnbildlich dar. Die Arabeskenpflanzen sind natürlich Waizenähren und Kornblumen.

Zwei Türkenknaben, die mit erhobenem Säbel auf ihren Koran schwören, bilden aber gleichsam die Pforte zu den äusseren Kämpfen, welche das Christenthum zunächst unternimmt, eh' die noch bedeutenderen inneren kommen.

Damit sind wir bei dem Hauptbilde, das die Kreuzzüge enthält, angelangt. Die Mittelgruppe bildet das heilige Grab. Auf ihm liegen die Assisen von Jerusalem, welche Gottfried von Bouillon in das heilige Grab legte, und durch welches Gesetzbuch bekanntlich zuerst der dritte Stand als ein berechtigter anerkannt wurde; auf dem Grabe sitzen zwei Engel, nach beiden Seiten hingewendet, der eine die Kreuzfahrer zur Befreiung des Grabes herbeiwinkend, der andere, sich entsetzend vor den blutigen Kriegsgräueln, die damit verbunden waren. Den Kreuzzug aber predigt links vom Grabe der berühmte Peter von Amiens, dessen Esel mit einem bedächtigen Satze über den Hellespont trabt. Man sieht einen Hirten, einen Jäger und einen Besteller des Feldes, einen jeden seine Beschäftigung verlassen, um sich dem Zuge der Fürsten und Ritter anzuschliessen, deren Einer schon den Fuss in den Nacken eines niedergeworfenen Mohrenkönigs setzt und das siegreiche Schwert über ihm schwingt. Rechts vom Grabe aber ist der Kampf in schönster Blüthe. Ludwig Uhlands Erzählung von dem „Schwabenstreiche“ ist hier auf's klarste veranschaulicht. Der sehr ehren- und handfeste Schwabenritter hat soeben seinen Streich vollführt und holt zur Sicherheit noch einmal aus. Er hat etwas ungemein Positives in seinem Gesichtsausdruck und seiner ganzen Haltung. Die Berliner würden ihn einen richtigen Jungen nennen. Der nach beiden Seiten halbirt auseinandergehende Türke giebt durch gewährten Einblick in sein Gehirn Gelegenheit zur topographischen Orientirung in demselben, und wir finden darin ein starkes Quantum Grausamkeit, ein nicht geringes Terrain Wollust, eine ansehnliche Masse Fanatismus und ein energisches Stück versteckter Bosheit. Wie vergeblich ist die parirende Säbelbewegung eines auf einem Tiger herbeisprengenden Muhamedaners gegen eine so eingehende Prüfung der Gall'schen Schädellehre. Was wird der Pfeil jenes Abbasiden helfen? Der Schwab „wird nur spöttisch um sich blicken“. Aber es ist auch Kreuzritterblut in den Jordan geflossen; dort liegt ein getroffener Kämpfer, von seinem Gefährten gehalten; ein Ritter-Mönch des Hospitals des heiligen Johann und des Tempels träufelt ihm lindernden Trank auf die heisse Zunge. Die frühere durch Gelübde gebotene Armuth dieser ritterlichen Mönche machte es nothwendig, dass sie ihrer zwei zugleich auf demselben Rosse ritten. Als spätere Schenkungen den Orden reich gemacht hatten, führte er in seinem Schilde zwei Ritter auf einem Pferde. Ein solcher Schild hängt hinter einem Mitgliede des Hospitals, der mit Kutte und Templermantel, mit Schwert und Kreuz zugleich sich als Schlussfigur gegen einen Türken wendet, welcher mit abgewandtem Haupte und erhobenem Säbel von der octroyirten Segnung nichts wissen will und den Schild vorhält, dessen Halbmond mit missbilligender Miene auf das strahlende Kreuz blickt.

Ueber dem Pilaster sitzt nun der Papst. Links von ihm der heilige Bernhard; er untersucht mit emsigem Fleisse den hammelschulterblättrigen Koran und entfernt mit Bedacht die verdächtige 66 Sure. Zu Häupten des Papstes aber schwebt der römische Adler. Er hat sich ganz wieder erholt. Sein Kopf ist stolz gehoben, seine Flügel weit und seine Blitze, die er in den Krallen trägt, sind kraus. Sie haben also ihr Feuer nicht verloren, sie haben es nur geändert, es wirkt noch, gleichwie griechisches Feuer und deutsches Schiesspulver beides verderblich wirkt. Der Papst weiss recht gut, was für ein Feuer jetzt in den römischen Adlerblitzen steckt; er bricht sich eine Spitze ab und es ist ein ganz wirksamer Bannstrahl, wie man an dem erschreckten, fortflüchtenden Kaiser bemerken kann, dem er zugleich mit ruhiger Miene die Bannbulle vorhält, als wollte er fragen: „Kennst du dies?“ — (Fortsetzung folgt.)

Ueber einen Theil der ältesten niederländischen und deutschen Bilder in der Sammlung des Herrn Stadtbaumeisters Weyer in Cöln.

Von **M. Unger.**

(Fortsetzung.)

Johann Memling.

Eine andere höchst bedeutende Richtung der flandrischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts ist die des Johann Memling. Sie unterscheidet sich zunächst von der der Gebrüder van Eyck durch ein noch näheres Anschmiegen an die Individualität der Erscheinung, wodurch die Formen zu einer noch speciellern Entfaltung gelangen. Diesem gemäss erreicht hier die Modollirung, besonders der menschlichen Körpertheile, namentlich der Köpfe und Hände, einen Grad von Wahrheit, der im Einklang mit einem noch intensivern Schmelz der Farben ein wesentliches Zeichen abgiebt, durch welches die Werke Memlings, von denen des van Eyck, der, im Vergleich zum ersten, allgemeiner in der Form und etwas trockener in der Farbe ist, sich unterscheiden lassen. Ein anderer Fingerzeig der Unterscheidung besteht bei einer oft sehr nahen Verwandtschaft der Manier dieser Meister in dem Einfluss, welchen die als Vorbilder gewählten Personen und Lokalitäten bei der idealen Gestaltung ihrer Bilder ausüben. Aber auch in der Memlingschen Schule machen sich wieder andere bedeutende Meister bemerklich, die mit mehr oder weniger Hinneigung zur van Eyckschen Richtung, die Erforschung des Ursprungs fraglicher Werke dieser Schule erschweren. Ein Bild indess, in welchem ich Memlings Hand zu erkennen glaube, ist das unter No. 125, vorstellend Maria im Thron mit dem Kinde, zur Linken ein die Laute spielender Engel, zur Rechten der betende Donator und Ritter St. Georg mit dem Drachen. Wenn dieses Bildchen nicht denjenigen Grad von Ausführung hat, wie er gemeiniglich den Werken dieses Meisters eigen, so giebt das noch keinen Grund ab, deshalb einen Zweifel über seine Echtheit zu hegen, da es nicht an äusseren Gründen fehlt, von denen der Grad der Ausführung abhängig ist. So sind die Bilder des Reliquariums im Hospital zu Brügge lange nicht so ausgeführt, wie die des kleinen Altars im Museum zu Antwerpen. Nichtsdestoweniger ist der bildnerische Sinn in beiden Werken mit denselben Prinzipien dargethan, und darauf kommt es hauptsächlich an, da bei grossen Meistern die grössere Ausführlichkeit nie um ihrer selbst willen, sondern aus Zweck der nähern Angabe der die Erscheinung formirenden ursächlichen Bedingungen, die qualitativ auch in einem geringern Grade der Ausführung, ja selbst in einer Skizze enthalten sein kann. Mit Rücksicht hierauf sind es besonders die feinern Intentionen, welche sich in dem fraglichen Bildchen bemerkbar machen, die die Annahme, dass es von Memling herrührt, bei mir veranlassen; namentlich sind diese am deutlichsten in der Behandlung der Hände ausgesprochen. Lässt man den allerdings für Memling etwas befremdlichen braunen Schattenton in der Carnation als einen Grund des Zweifels gelten, da dieser Mei-

stor aus gesteigerter Wahrheit hier mehr schwärzlich und unentschieden ist, so kann in keinem Falle seine direkte Einwirkung in diesem Bildchen verkannt werden.

Quintin Messys.

Sehr bedeutsam ist eine eben so wichtige niederländische Kunstrichtung wie die der van Eycks und Memlings in der Sammlung vertreten, nämlich die des Quintin Messys, des Schmiedes von Antwerpen, dessen Eigenthümlichkeit viel deutlicher ausgeprägt ist, als die der beiden letztgenannten Meister. Bei den in seinen Bildern oft wiederkehrenden bestimmten Persönlichkeiten werden die Physiognomieen stabiler und besonders in seinen Madonnen entwickelt sich endlich daraus ein gewisser Typus. Ausserdem ist die Färbung, das Traktament, die Auffassung und Behandlung der Gewänder und der Draperien, die Auffassung und Behandlung des Beiwerklichen, besonders des Landschaftlichen und der Architektur von den erstern Meistern wesentlich verschieden. Die Falten der Gewänder sind weicher und natürlicher, die Architektur ist nicht mehr die gothische oder deutsche und die Landschaft nähert sich schon um Vieles dem Malerischen und leitet so die Richtung der Breughels ein. Das Colorit der Carnation ist sanft und gleichwohl leuchtend, häufig von einer zinoberartigen Röthe durchdrungen, die sich in der Kunst bei diesem Meister zum ersten Mal bemerklich macht. Die Lichter in derselben sind breit und weisslich, die Schatten klar und bräunlich, die Vermittelung sanft und natürlich geheimnissvoll. In den tiefen Stellen der Mundöffnung, der Augen und Nase, wo gleichsam die körperliche Materie negirt ist, da entfaltet Quintin Messys eine gesteigerte Kraft, deren Lebendigkeit als letztes Agens dem Ganzen erst jenen bestimmten Ausdruck verleiht, von dem seine Seele unwandelbar während seines Schaffens durchdrungen scheint. Bis zu diesen Stellen hat seine Behandlung bei aller Klarheit eines künstlerischen Wollens gewissermaassen etwas Schüchternes. Wenn in van Eycks Bildern sich eine gewisse religiöse Zuversicht, in Memlings ein frommer kindlicher Sinn zu erkennen giebt, so herrscht in den Werken des Quintin Messys eine gewisse ehrfurchtsvolle Scheu vor, die gleichsam fürchtet, die hohe Virtuosität, mit welcher sie die himmlischen Weisen anzustimmen vermag, mit voller Kraft ins Leben treten zu lassen. Solche gesinnungsvolle Zurückhaltung, wovon namentlich das ganz vortreffliche Werk der Peterskirche zu Löwen Zeugniss giebt, lässt seine von himmlischer Unschuld erfüllte Madonna hier in der rührendsten Schönheit erscheinen, und wie dieser Meister jedem schroffen Gegensatze fern steht, so sind auch die übrigen Gestalten dieses Bildes durch die segensvolle Nähe der Mutter des göttlichen Kindes geläutert und zur reinsten Menschlichkeit erhoben.

Das Altarbild No. 141 der in Rede stehenden Sammlung, vorstellend eine in Wolken thronende Maria mit betenden Donatoren, ist nicht in allen Theilen von der beschriebenen Eigenthümlichkeit des Quintin Messys; aber nichtsdestoweniger trägt es den unverkennbaren Stempel desselben. In hohem Grade interessant sind die Portraitgestalten der Stifter dieses Bildes, indem daraus hervorgeht, in welchem Grade dieser Meister sich der individuellen Wahrheit anzuschliessen weiss. In der weiblichen Gestalt, wo seine Manier klarer zu Tage liegt als in der männlichen, wird man lehrreich auf denselben Ursprung der letztern hinübergeleitet, und es dürfte so aus diesem Bilde die Berechtigung zu der Behauptung erwachsen, dass das dem Quintin Messys zugeschriebene Portrait, befindlich in der Städelschen Galerie zu Frankfurt, eben so wenig von diesem Meister herrührt, als es den Knipperdolling vorstellt, vielmehr trägt dieses Bildniss das unverkennbare Gepräge der Manier des Michael Coxcie, deren Differenz von der des Quintin Messys leicht zu ersehen ist, wenn man das Bild No. 111 derselben Galerie in näheren Betracht zieht, das der Schule des Letzteren angehört. Wieder auf die weibliche Figur jenes Altarbildes zu kommen, so geben die mit feinem Bildnersinn aufgefassten vollen Formen derselben Veranlassung, die sonst so auffallend dünner behandelten Hände der Madonna dieses Meisters als eine Absicht betrachten zu dürfen, mit der Quintin Massys die Gottesmutter dem irdischen Materialismus zu entrücken strebt. Gleichzeitig entfaltet er in der Handlage und der Stellung der Finger einen Adel des Gemüths- und Seelenlebens, mit dessen Ausdrucksweise er den feinsten italienischen Meistern begegnet, was bei dem Dunkel, welches über den Gang seiner artistischen Ausbildung herrscht, sehr bedeutsam ist, da solche Eigenthümlichkeit weder bei den van Eycks, noch bei Memling angetroffen wird, so fein auch diese in der Auffassung solcher Theile sein mögen. Aus solchen Anklängen mag es gekommen sein, dass man im Museum von Amsterdam das Bild No. 344, vorstellend eine Madonna mit dem Kinde, dem Parmegiano zugeschrieben, welches von jedem Sachverständigen für ein Werk des Quintin Messys angesehen werden muss. Der italienische Einfluss macht sich in diesem Bilde in solcher Weise bemerklich, dass man wohl mit Recht annehmen kann, dieser Meister müsse in Italien gewesen sein.

Hier mag das Bild No. 117, die Anbetung der drei Könige, eine geeignete Stelle finden, da es mit grosser Virtuosität von allen drei Meistern, van Eyck, Memling und Quintin Massys Anklänge in sich vereinigt.

Holländische Schule.

Von den älteren Schulen von Holland, die man so selten in öffentlichen Galerien vertreten findet, enthält die Sammlung in No. 98 bis No. 117 gleichfalls sehr Schätzbares und es kann nicht genug anerkannt werden, dass der Besitzer durch eine neue Acquisition des Bildes No. 106 dem Künstler, der die durch den Stich bekannte Anbetung der heiligen drei Könige von Lucas von Leyden vollführt, näher auf die Spur zu kommen sucht. Nach dem Bilde, das ich im Stadthause zu Leyden von Lucas gesehen, kann ich nicht wohl annehmen, dass diese Composition, von welcher für die Sammlung ein zweites Bild erworben, einige Abweichungen enthaltend, von Lucas von Leyden selbst ausgeführt worden. Doch steht soviel fest, dass beide Bilder mindestens von der Beschaffenheit sind, als diejenigen, die sich im Museum von Antwerpen befinden, deren Ausführung einem L. Jacobsse zugeschrieben werden, von dem ich zur Zeit noch nichts Näheres erfahren konnte. Ein Jacobss van Ostsamen, Schüler seines Vaters Jacob Corneliss, war allerdings ein Kunst- und Zeitgenosse des Lucas in der Nähe von Leyden; doch heisst dieser mit dem Vornamen Dirk. Leicht möglich, dass dieser mit L. Jacobsse eine und dieselbe Person ist. Nach den Kupferstichen des Lucas von Leyden sind häufig Bilder ausgeführt worden, und es gewinnt an Wahrscheinlichkeit, dass dies auch in der unmittelbaren Nähe des seiner Zeit schon in grossem Rufe stehenden Meisters geschehen ist. Entschiedener vertreten in der Sammlung ist der fast ebenso seltene Meister Ouwater in dem Bildchen No. 98, vorstellend den heiligen Petrus im Thron, zur Rechten ein knieender Geistlicher mit einem Gebetbuche, ein Bild, in welchem sich eine unmittelbare Auffassung der Erscheinung viel deutlicher zu erkennen giebt. Dieser Meister kann als der Vermittler der altniederländischen und holländischen Schule angesehen werden. — Hier sei noch das Bild No. 191, vorstellend Christus am Kreuze, umgeben von mehreren Heiligen, angeführt, da ich unter den sogenannten Incunabeln des Berliner Museums

eines gefunden, das im Ton und in der Behandlung viel Aehnliches mit diesem hat. Es stellt einen Christus vor, der das verlorene Schaf trägt, und ist mit einem alten Rahmen umgeben, auf welchem sich eine holländische Inschrift befindet. Im Berliner Catalog unter No. 1211 wird die Zeit, in der es gemalt worden „etwa 1500" angegeben. Aber gleichzeitig enthält diese Galerie ein Bild unter No. 654, den ungläubigen Thomas vorstellend, das Aehnlichkeit mit dem fraglichen hat und hier dem Bartholomäus de Bruyn zugeschrieben ist, welcher auf diese Weise sehr abweichend von den Cölner Bildern erscheint. Diese Thatsachen mögen vorläufig genügen, bis eine genauere Untersuchung desselben möglich wird. Der so auffallend feine Ton und die zarte Behandlung, bei den sonst so wenig entsprechenden Formen, geben dem fraglichen Bilde etwas Räthselhaftes. Bei alle dem hat es im Ganzen ein Gepräge, das einen wie ein alter Bekannter ansieht, und mir ist es allerdings, als sei er nur in Holland zu suchen, obgleich dort so wenig der Art zu finden ist. Aber eben gerade deshalb ist es von Interesse, den Urheber jenes Bildes genau zu ermitteln. Vielleicht ist es der Typus der Köpfe, der Anlass giebt, seinen Ursprung in Cöln selbst zu suchen. Indess liegen zwischen diesem Typus und dem der alt Cölner Schule, von der hier nur die Rede sein kann, hunderte von Jahren, seit dem er nicht wieder zum Vorschein gekommen ist, und wenn solche Zeitspiegelungen mitunter wahrzunehmen sind, das fragliche Bild und das des ungläubigen Thomas ein solches Verhältniss ausdrückten, so beruht der Unterschied zwischen dem älteren und neueren Gepräge der Gesichter darin, dass die letzteren mehr ein skrofelartiges Ansehen haben, während die ersteren von einer gesunden Idealität sind. (Schluss folgt.)

Zeitung.

E Berlin. Gustav Bläser hat das Modell von dem kolossalen Standbilde des Bürgermeisters Franke für Magdeburg vollendet. Wir werden in Kurzem unsern Lesern eine Abbildung davon vorlegen. In der Werkstatt des Künstlers sahen wir eine hübsche Genrefigur, eine Winzerin, welche mit tanzendem Schritte einen gefüllten Römer darbringt, als Gegenstück zu dem bekannten „Gratulanten" auf dem Weinfass von der Hand des Künstlers. — Möller hat die 2 Fuss hohen Figuren von Christus und den vier Evangelisten modellirt. Der Heiland ist als Friedensrichter mit der Palme in der Hand und der Weltkugel zu seinen Füssen dargestellt, die vier Evangelisten, ein jeder mit seinem ihm zugehörigen Geschöpfe. — In Albert Wolff's Werkstatt war die Portraitfigur eines jungen Prinzen von Mecklenburg fast vollendet. Derselbe ist als Bachusknabe dargestellt, unter Weintrauben und Blumen spielend. Doch lässt ein dabei liegender Köcher auch eine Deutung auf den Liebesgott zu. — Schiefelbein hat eben zwei reizvolle Relief-Medaillons beendet: einen „Winterabend", Gruppe um die erzählende Grossmutter und eine „Mutter mit einem Kinde", das sie so eben entkleidet zu haben scheint und das mit kindischem Eifer die Lampe ausblasen will, während die Mutter dieselbe, besorgt für den kleinen Wildfang, zurückschiebt. Eben so anmuthig im Motiv als glücklich in der Ausführung.

§ Düsseldorf, im Juli. Seit dem 3. d. M. ist die hiesige Kunstvereins-Ausstellung eröffnet. Dieselbe pflegt jedesmal sehr unscheinbar anzufangen und erst im Laufe einiger Wochen zu derjenigen Vollständigkeit heranzuwachsen, welche zu einem übersichtlichen Berichte über ihren ganzen Gehalt nöthig ist. Bis jetzt sind unter den ausgestellten Kunstwerken ausser trefflichen Landschaften von Schirmer, Osw. Achenbach u. A., nur ein grösseres, Ihnen bekanntes Bild von Steinbrück (eine Episode aus der Erstürmung Magdeburgs durch Tilly) und „die Schlacht bei Gross-Beeren" von Bleibtreu besonders hervorzuheben. Das Letztere ist leider der Ausstellung schon wieder entzogen, um nach London in die Stiff'sche Ausstellung, für welche es bestellt war, zu wandern. Dieses Stiff'sche Ausstellungs-Unternehmen scheint überhaupt den Düsseldorfer Bildern in London einen vortheilhaften Markt zu eröffnen. Schon ist eine beträchtliche Anzahl von Werken, die der Unternehmer hier gesammelt — meistens Landschaften — dort verkauft worden. — Ein liebliches, poesievolles Genrebild „zwei Grossmütter" von Frau Marie Wiegmann in Düsseldorf, hat die Königin Victoria erworben.

Ht. Nürnberg. Der k. hannov. Hofmaler Kreling aus Osnabrück ist als Director der Kunstschule nach Nürnberg berufen worden.

Frankfurt. Der Vorstand des germanischen Museums zu Nürnberg hat eine neue Eingabe an die Bundesversammlung gerichtet, in welcher das früher nachgesuchte Protektorat wiederholt erbeten und die Abschrift einer für die einzelnen Bundesregierungen bestimmten Bittschrift mitgetheilt wird, welche die Aufmerksamkeit in den einzelnen Staaten auf das Museum lenken und diejenige Unterstützung anbahnen soll, welche materiell und wissenschaftlich zum Gedeihen des Instituts nöthig ist. Der erwähnten Eingabe ist ein Probeblatt einer neuen Folge des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit" beigefügt, dessen Redaktion sich in den Händen des Frhrn. von und zu Aufsess, Dr. G. K. Frommann und Dr. A. von Eye befindet und einen reichen Inhalt ankündigt. (Fr. J.)

Madrid. Am 28. Juni hat in Barcelona die Kunstausstellung begonnen. Die Zahl der Bilder beträgt 151. Die meisten Bilder sind Darstellungen von Landschaften, Capricen, Blumen, einige gute Seestücke, wenige, aber gute Portraits und eine sehr kleine Anzahl religiöser und historischer Bilder.

Rom. Eine merkwürdige Entdeckung beschäftigt die hiesigen Archäologen, und insbesondere die Kenner der christlichen Alterthümer. Bei einer Ausgrabung, welche ein gewisser, durch ähnliche Unternehmungen bekannter Gnidi zur Linken der nach Albano führenden Heerstrasse in einer Entfernung von etwa fünf Miglien von Rom betrieb, stiess man auf einen Mosaikfussboden aus der Kaiserzeit, der einer alten Villa angehört haben dürfte. Unter demselben aber entdeckte man eine grosse Masse von Mörtel, mit Steinen untermischt, und als man nach mehrtägiger, angestrengter Arbeit dahin gelangte, dieselbe zu durchbrechen, fand man im Innern derselben, und ganz von ihr eingehüllt zwei Marmorsarkophage, deren einer durch die Darstellung des Heilandes und des h. Petrus mit dem Hahn sich sofort als christlich auswies, während der andere kein Bildwerk zeigt. Bei Eröffnung derselben fanden sich zwei Skelette, eines männlich, das andere weiblich. Der Schädel der Frau, die in dem ungeschmückten Sarkophage ruht, war an der einen Seite zerschmettert, und mit grosser Sorgfalt ein mit Blut getränkter und mit feinen Tüchern umwundener Schwamm an der beschädigten Stelle angelegt. Ausserdem wurden Goldfäden, die von reichen Gewändern zeugen, und eine kostbare Perle vorgefunden. Es drängt sich natürlich sogleich der Gedanke auf, dass man es hier mit dem Leibe einer Märtyrerin zu thun habe, die, bei irgend einer Christenverfolgung getödtet, von den Gläubigen köstlich geschmückt, mit einem andern zugleich getödteten Christen hier begraben, und durch die Ueberschüttung mit Mörtel vor allen Nachforschungen sicher gestellt sei. Die betreffende Commission hat daher auch nach genauer Besichtigung die Sarkophage einstweilen versiegeln lassen und die nöthige Untersuchung angeordnet. Was aber die Sache schwierig und für die Alterthumsforscher besonders interessant macht, ist der Umstand, dass ausser den erwähnten Gegenständen eine Münze des Constantin, und eine andere des Constantius in dem Sarkophage lagen, deren Vorhandensein in einem Märtyrergrabe nicht leicht zu erklären ist. (A. Z.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 32. Sonnabend, den 5. August. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Die Erfordernisse einer guten Technik für Wandmalerei mit einem geschichtlichen Ueberblick des bis jetzt darin Geleisteten.

Die Ansprüche, welche man überhaupt an eine gute Art der Malerei zu machen berechtigt ist, müssen noch in einem viel erhöhterem Grade an die Wandmalerei gemacht werden, sowohl in ästhetischer als technischer Beziehung; in so fern nämlich die Wandmalerei vorzugsweise den monumentalen Zwekken der Malerei dient. Diese Anforderungen möchten sich hauptsächlich in Folgendem darstellen.

Die erste und wesentlichste Bedingung, welche eine gute Art der Wandmalerei zu erfüllen hat, ist die, dass sie es gestatte, des Künstlers Conceptionen, seine Gedanken und Empfindungen möglichst leicht ausdrücken zu können. Die Bleigewichte einer schwierigen Farbentechnik dürfen nicht zu schwer an seinen Flügeln hängen. Das Gesetz, das ihm seine Technik vorschreibt, darf ihm nicht die Fesseln des Sclaven anlegen. Die Behandlung muss eine möglichste Freiheit gestatten. Es muss dem Künstler ferner frei stehen, ein momentanes Irren widerrufen, die Vervollkommnung seines Ausdrucks herbeiführen, Missrathenes verbessern oder eine gewaltsame Verletzung des Bildes wiederherstellen zu können.

Die erste Bedingung einer guten Art der Wandmalerei ist daher:

„Leichtigkeit in Behandlung der Farbengebung und Möglichkeit der Lasur, Retouche und Restauration."

Die zweite Hauptbedingung, welche eine gute Technik der Wandmalerei zu erfüllen hat, ist die, dass sie in den Bauwerken, mit denen sie ursprünglich verbunden wurde, fortzuleben fähig sei. Sie tritt hier als Ornament in höchster Bedeutung des Worts auf und darf als solches dem Zahn der Zeit nicht eher unterliegen, als das Bauwerk selbst. Sie muss ferner den so erzeugten Produktionen der Kunst auch die Unveränderlichkeit der Farbengebung sichern, also weder ein Verbleichen, noch Verdunkeln der Farben, kein Trübewerden, Reissen oder Springen derselben gestatten und endlich, als Bildkörper betrachtet, eine gehörige Härte und Festigkeit besitzen, um selbst gewaltsamen Zerstörungen einigermaassen Widerstand leisten zu können. Die zweite Hauptbedingung, welche daher eine gute Technik der Wandmalerei zu erfüllen hat, ist:

„Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit der Farbengebung."

Diese beiden Hauptbedingungen aber:

1. Leichtigkeit in Behandlung der Farbengebung und Möglichkeit der Lasur, Retouche und Restauration;

2. Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit der Farbengebung, gerathen fast bei allen Arten der Malerei überhaupt mit einander in Conflict, indem die eine leichte Ausführung gestattenden Malweisen, wie Wasserfarben oder Aquarell, Leimfarben oder Gouache, sehr der Veränderlichkeit und Zerstörung unterwerfen sind, während die mehr auf die Dauer berechneten Techniken der Malerei, wie die Oelmalerei, Freskomalerei, Wachs-, Glas- und Porzellanmalerei, mehr oder weniger mit Ueberwindung einer schwierigen Behandlungsweise verbunden sind.

Als obigen beiden Hauptbedingungen am meisten entsprechend hat sich bis jetzt die Oelmalerei bewährt. Sie besitzt bei richtiger Anwendung eine grosse Dauer und unbestritten die umfangreichsten Mittel; ihr stehen in ununterbrochener Folge die Erfahrungen von Jahrhunderten zu Gebote. In so fern sie nun fast ausschliesslich als Kunstmalerei angewendet wird, so liegt schon hierin der beste Beweis ihrer Vortrefflichkeit.

In Anerkennung dessen ist es daher sehr einleuchtend, dass Künstler und Kunsttechniker sich bemüht haben, die Technik der Oelfarben auch auf Wandflächen anwendbar zu machen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass die Fernbach'sche Enkaustik, ebenfalls von diesem Gesichtspunkte ausgehend, ihre spätere Vervollkommnung erreichte.

Die Freskomalerei oder die mittelst Kalkwasser-Farben auf frischen Kalkmörtel getragene und so mit diesem verbundene

Farbengebung, welche bis jetzt fast ausschliesslich seit dem italischen Flor derselben als Wandmalerei angewendet wurde, möchte die der Natur der Kalkwand homogenste genannt werden können. Sie möchte vielleicht bei richtiger und sorgfältiger Anwendung auch für unsere klimatischen Verhältnisse, trotz grosser Bedenken, von genügender Dauer erscheinen; aber ihre Technik darf die schwierigste aller Malarten genannt werden. Indem nämlich die frisch aufgetragenen Farben einen bedeutend dunkleren Ton haben, als sie nach dem Auftrocknen zeigen, so gehört eine eigne Heranbildung des Künstlers für diese Technik dazu, um Harmonisches darin leisten zu können, ein Uebelstand, der auch in den neueren Werken Münchens nicht überwunden wurde, denen man in der Farbe *(dicunt!!)* eine grosse Disharmonie vorwirft. Die Technik der Freskomalerei beruht auf einem System der Berechnung der Farbenveränderung vom Nassen ins Trockne (leider oft vom Regen in die Traufe). Die Farbengebung, welche im nassen Zustande sehr dunkel und oft überbrillant erscheint, sinkt nach dem Trockenwerden zur Mattigkeit herab. So haben denn auch, mit wenigen meisterhaften Ausnahmen, alle Freskomalereien etwas Todtes, Leichenhaftes, Unkörperliches, Trocknes, was abstossend und erkältend auf das Gefühl des Beschauers wirkt. Ueberdies entbehrt die Technik der Freskomalerei jenes Mittel der Retouche und Lasur, jener so mächtigen Hebel der Oelfarben-Technik. Ebenso entbehrt sie des pastosen Auftrags der Farbe, welcher jene schlagenden Effecte in der Oelmalerei zu erzeugen fähig ist. Eine Wandmalerei, welche die Vortheile beider Arten in sich vereinigte, ohne ihre Nachtheile zu besitzen, würde die beste Malart genannt werden können.

Es sei noch erwähnt, dass die Malerei in Schmelzfarben, deren Dauerbarkeit als die vorzüglichste obenan steht, sich schwerlich als Wandmalerei Eingang verschaffen dürfte, indem ihrer Technik zugleich die grössten Schwierigkeiten entgegenstehen. Das Einbrennen der Farben auf feuerfestem Materiale, der Kostenpunkt, ja die mangelnde Scala der Schmelzfarben selbst, werden ihr immer ein beschränkteres Feld anweisen, als jeder anderen Art der Malerei überhaupt.

Aus dem Ebengesagten scheint hervorzugehen, dass eine Technik in öligen, harzigen und Fettsubstanzen vielleicht die Mittel besitzen dürfte, ein für unsere klimatischen Verhältnisse überaus günstiges Resultat in Bezug auf Wandmalerei liefern zu können. Ehe wir indess der Entwickelung einer Theorie in dieser Art der Malerei weiter folgen, ist es nöthig, auf das, was in verschiedenen Malweisen in Bezug auf Wandmalerei schon früher da gewesen und bis jetzt vorhanden ist, einen Blick zu werfen.

Die Malerei ist den ältesten Völkern der Geschichte, den Indern, Persern, Phöniciern und Aegyptern, nicht fremd geblieben, und so wurde denn auch die dekorative Malerei der Wände von ihnen ausgeübt, welches theils aus Fragmenten der Kunst selbst, theils aus den ältesten geschichtlichen Quellen hervorgeht. Der besonders bei den Persern, Indern und Aegyptern im grossen Umfange ausgeübte Backsteinbau liess als Ornament eher die Malerei, als die Bildhauerei zu; indem jene Völker eine vielfache Zusammensetzung verschiedenartigen Baumaterials, wie sie heut bei uns angewendet wird, nicht gekannt zu haben scheinen. — Selbst der griechische Tempel bestand nur aus drei Materialien: die Wände und Säulenstellung aus Marmor, das Dach von Cedernholz mit Bronzeschmuck; der indische Monolithbau ganz von Stein und so weiter. Die Hieroglyphenschrift oder auch die indische, persische und hebräische scheinen anfänglich eine Art Malerei gewesen zu sein und selbst bis ins Mittelalter bedienten sich die Mauren der Schrift wie der Arabeske als Verzierung ihrer Bauwerke. Die ältesten Spuren der Zeichnenkunst finden sich in Indien vor, wo in Stein gemeisselte Contouren menschlicher und Thierfiguren oft auf Trümmern alter Bauwerke oder an Felsenwänden angetroffen werden. Es lässt sich aber nicht bestimmen, wann man im Alterthume angefangen, figürliche Darstellungen ausser der dekorativen Malerei auf Wänden oder an Monumenten auszuführen. Eine rohe Contour mit einfachen Farben ohne Schattirung scheint auch den Anfang in dieser Kunst gemacht zu haben, wie dies die Wandbilder der ägytischen Gräber bezeugen. Diese Art der Malerei ist noch heut bei den Chinesen und bei uns für Kinder im Gebrauch und scheint der ersten Auffassungsweise des Menschen die angemessenste zu sein. Man bediente sich bunter, lebhafter Farben und bildete diese Kunst besonders in Aegypten aus, doch in wie hohem Grade indess dieselbe von jenen alten Völkern geübt wurde, darüber schweigt die Geschichte [1]). Dass die Malart aber eine vergängliche gewesen sein muss, geht daraus hervor, dass wohl unter, aber nicht über der Erde sich Fragmente derselben erhalten haben, mit Ausnahme einer Art von Frittenmalerei, welche sich an Spitzsäulen und anderen ägyptischen Monumenten vorfindet. Die auf Stucco gemalten Wandbilder der ägyptischen Gräber verbleichen, wenn man sie längere Zeit an die Sonne bringt, ein Beweis, dass sie theils mit Pflanzenfarben gemalt sein möchten, während die an ihren Tempeln, Obelisken u. s. w. sich vorfindende Frittenmalerei, unmittelbar auf Stein, sich bis heut an der ägyptischen Sonne erhalten hat.

Ueber die Technik der Malerkunst der Griechen hat die Geschichte ebenfalls nur wenig, und das Wenige für unsere Begriffe von Farbentechnik kaum fasslich überliefert. Verschiedene Schriftsteller erwähnen über griechische Malereien nur der wundervollen Farbengebung, der schönen Effekte, der Naturwahrheit derselben, und in der Geschicklichkeit der Künstler überliefert sie uns jene Anekdote von Haarspalterei. Etwa um die 70. Olympiade gelangte die Kunst der Malerei überhaupt zu höherer Bedeutung und bis etwa um die 100te war die atheniensische Malerschule die berühmteste. Von der griechischen Malerkunst ist uns wenig mehr als die Namen ihrer gepriesenen Meister. Was nun ihre monumentale Malerei anbelangt, so scheint sie wohl der ägyptischen entlehnt, dennoch aber in verschiedenartiger Technik ausgeübt worden zu sein. Eine enkaustische oder Frittenmalerei, wie die Aegypter, scheinen sie aber nicht angewendet zu haben. Jene Halle in Athen (ποικίλη, die bunte), welche Darstellungen der Siege der Griechen bei Salamis und Marathon als Wandbilder enthielt, war weltberühmt; doch war jede Behauptung über die Art der Ausführung eine Hypothese. Die Freskomalerei hat im Süden ihre grossen Schwierigkeiten, wegen des zu schnellen Trockenwerdens des Kalks, und musste bei der luftigen Bauart der Alten fast zur Unmöglichkeit werden. Eine mit geschmolzenem Wachs überzogene oder mit einer Wachsauflösung in Terpentinspiritus getränkte Mauer, welche sich auch im Schatten der Gebäude durch die glühende Hitze warm genug erhält, bildet einen trefflichen Malgrund, und mit Terpentin verdünnte, gewöhnliche Oelfarbe ist geeignet, ein dem Wasserfresko ähnliches Bild, nur voller im Ton, zu erzeugen. Mein Aufenthalt in Griechenland erlaubte mir einige Erfahrungen hierüber zu sammeln. Es ist überdies bekannt, dass die alten griechischen Maler auf Leinwand, Holz, Elfenbein, Stein, Kalk u. s. w. gemalt haben, welches voraussetzt, dass sie eine verschiedenartige, der Natur des Materials angemessene Technik anwendeten. Es war ihnen notorisch eine enkaustische Malerei bekannt; doch zweifle ich,

1) Auch Stoffe und Gewänder verstanden sie prachtvoll zu färben, doch wohl meistens mittelst Pflanzenfarben.

dass dieselbe auf Wandmalerei angewendet wurde. Die alten Griechen pflegten auch ihre Tempel, ja öffentliche Monumente mit Farben zu schmücken, welches von Autoritäten nachgewiesen ist. Diese bestanden zum grösseren Theile aus penthelischem Marmor oder Kalkstein, Travertin etc. Auf diesen von der Sonne erhitzten Steinarten haftet auch gut bereitete Wasserfarbe gar nicht, wohl aber die Oelfarbe, namentlich wenn sie mit Terpentinharz versetzt wird. Oel und Terpentinharz sind aber noch bis heute zwei Haupterzeugnisse des griechischen Bodens und waren den Alten zur Genüge bekannt. Sie pflegten sogar die Statuen mit Oel zu tränken, um sie im Freien besser zu conserviren. Diese Malerei, die natürlich nur sehr dünn und unmittelbar auf den Stein aufgetragen war, ist natürlich gänzlich verschwunden. Jener dunkelbraune Ton, den indess der Marmor an den Stellen der Tempel, die nicht verschüttet waren, angenommen hat, scheint von der Oxydation der zur Bemalung derselben verwendeten Harz- und Oelsubstanz herzurühren. Eine enkaustische Malerei dürfte wohl schwerlich auf Marmor oder Kalkstein angewendet worden sein, in so fern die Hitze des Feuers den Marmor zersetzt und zerreiblich macht, und es wäre auch ein Springen desselben, besonders bei enkaustischer Behandlung von Reliefs etc., zu befürchten gewesen. Plinius erwähnt aber ausdrücklich, dass die an den Schiffen mit Wachsfarbe mittelst des Pinsels aufgetragene Malerei den Einflüssen des Meerwassers und der Atmosphäre kräftig widerstanden habe, und so möchte denn die Composition ihres gewöhnlichen Farbenbindemittels aus Oel, Terpentinharz und Wachs bestanden haben. Ich hatte auf der Akropolis von Athen, wo ich die Ueberreste der Bauwerke derselben nach der Natur malte, Gelegenheit, Versuche mit einer Mischung von Oel, Wachs und in Terpentingeist gelösten Harzen auf Marmorblöcken zu machen. Die mit dieser Mischung verbundenen Farben, auf den penthelischen Marmor gestrichen, flossen bei der Wärme des Materials schön in einander, erhärteten sich darauf in 6 bis 8 Wochen vortrefflich und zeigten, in der Sonne liegend, keine Spur einer Veränderung. Mir selbst sind in Athen keine bedeutenden Spuren altgriechischer Malerei vorgekommen, welche irgend einen Schluss auf die Technik derselben zu machen erlaubten. Spuren von Malerei auf Marmor etc., welche ich durch die Güte des Ministerialbauraths Schaubert zu Gesicht bekam, schienen mir durch einen dünnen, lasirenden Farbenauftrag bewirkt worden zu sein. Es war darunter ein Sparrenkopf mit blassgrüner, dabei kräftiger Farbe; auch ein Eierstab in dunkleren verschiedenen Farben. Die dekorative Malerei an den Wänden der Cella des Parthenons rühren offenbar aus einer späteren Zeit her.

Die monochromatische Malerei auf den Thongefässen kam hier ganz ausser Betracht, doch scheint sie die einzige bei den Griechen angewendete Frittenmalerei gewesen zu sein, weil sonst diese unvergängliche Malart sich gewiss wie diese in Fragmenten erhalten haben würde.

Mit Sicherheit lässt sich indess keine Behauptung über das Farbenbindemittel der alten Griechen aufstellen, nur dies schien mir aus eigener Beobachtung und Erfahrung festzustehn, dass sie sich zu den verschiedenen Zwecken ihrer Farbengebungen auch verschiedener Techniken bedient haben und dass sie das Oel und Terpentinharz bestimmt in der Malerei verwendeten, was aus der bräunlichen Oxydation des Marmors der Säulen ersichtlich war. Dieser Oxydationsprozess war an der Wetterseite der Bauwerke, besonders wo der mit Salzen geschwängerte Meerwind stark einwirken konnte, nicht sichtbar und es erschien der Marmor ganz in seiner Weisse. Wer aber einigermaassen die Natur der öligen, harzigen und Fettsubstanzen in ihrem Verhalten zur Atmosphäre kennen lernte, wird in dieser bräunlichen, körnigen Substanz leicht die Zerstörung derselben und ihre Einwirkung auf Marmor erkennen. Die an der Wetterseite zerstörten öligen Substanzen liessen keine Oxydation zu. —

Ueber die Malweise der alten Römer ist uns geschichtlich wenig mehr erhalten, als über die der Griechen; auch Vitruv und andere Schriftsteller alter Zeit thun derselben nur vom ästhetischen Standpunkt aus Erwähnung. Die Auffindung der Wandmalereien in den Thermen des Titus zu Rom zu Raphaels Zeit und die Ausgrabung Pompejis und Herculanums bot zwar der Erforschung der Malertechnik der Alten Haltpunkte dar; doch ist bis heut jene meisterhafte, in verschiedenen Arten angewendete Technik unerwiesen und nach meiner Ansicht ein Hypothesenbau, bei dem man vom Punkte des Einschmelzens mittelst Feuer ausgeht.

Man hat neuerdings Pompeji eine Musterkarte aller Malarten genannt und es liegt in dieser Bemerkung viel Wahres, indem man, wenn man überall ein Verfahren wahrnehmen wollte, auf grosse Gegensätze stösst. Uebersehen wir indess nicht den Umstand, dass Pompeji bis zum allgemeinen plötzlichen Untergang eine Entstehungsgeschichte hat. Die wie durch ein Wunder bewirkte Erhaltung gleichzeitig mit einander verschütteter Kunstproduktionen lasse uns nicht übersehen, dass sie damals von sehr verschiedenem Alter waren, dass einige den Anfängen der Kunst anzugehören, während andere schon den eigentlichen Kunstflor Pompejis überlebt zu haben scheinen. Ja, wir begegnen dort nicht allein Kunsterzeugnissen sehr verschiedenen Alters, sondern auch einem mehr oder minder ausgebildeten und verfeinerten Geschmack, einer rohen, fast kindischen, und einer in ihrer Subtilität vollkommenen Technik. Dies sind wiederum nicht sowohl Resultate der Entwickelungsgeschichte der Kunst in Pompeji, als auch Beispiele einzelner, mit der Ausführung derselben bedingt zu haben, z. B. ob für Bäder oder für Höfe, ob für Speisesäle, für das Vestibul, das Theater oder das Forum gearbeitet wurde.

Nach Berücksichtigung der angeführten Unterschiede habe ich das Feld des Bemerkenswerthen verhältnissmässig nur klein gefunden, besonders in technischer Rücksicht. Diese Malereien scheinen nicht der letzten Periode Pompejis anzugehören, indem sie nicht die Flüchtigkeit späterer Arbeiten theilen. Diesem Felde widmete ich daselbst meine ganze Theilnahme und es liegen meine dort gemachten Beobachtungen in der Einleitung bereits vor, worauf ich hier zurückzuweisen mir erlaube. Andere römische Wandmalereien, wie die in den Bädern des Titus in Rom, den Kaiserpalästen daselbst, sind dem Verfall so nahe, dass sich wenig aus ihnen lernen liess. Der Stucco jener Wände darf ein ausgezeichneter genannt werden. Er ist von der Härte des weissen Marmors und scheint seine ursprüngliche Natur (kohlensaurer Kalk) wieder angenommen zu haben.

Die Technik der Wandmalerei der Byzantiner und späteren Italiener ist ebenfalls nur schwach von der Geschichte beleuchtet.

Es scheint die Wandmalerei in dieser Periode nur wenig Anwendung gefunden zu haben. An ihre Stelle tritt das Mosaik. Mit der christlichen Religion scheint sie fast zu verschwinden und in den Kirchen und Basiliken werden freistehende Bilder für Tabernakel und Altäre mehr und mehr ein Bedürfniss des christlichen Cultus. Vom 6ten Jahrhundert an scheinen überhaupt nur Kunstwerke entstanden zu sein, um von dem nächsten wieder verschlungen zu werden.

Indem Rom im 5ten Jahrhundert seiner schönsten Zierden und Kunstschätze durch Barbaren beraubt war, welche über die Alpen und von Afrika aus eingedrungen, nachdem ferner Constanz (E. d. 6. Jh.) noch die letzten Schätze wegführte, erblühte die Kunst in Byzanz bis 725 n. Chr., wo der beginnende

Bildersturm, durch ein Schisma der christlichen Kirche herbeigeführt, das Vorhandene zerstörte und sich nicht blos auf Darstellungen der Religion beschränkte. Dann erschütterte die Völkerwanderung fast alle Theile Europas bis ins 8te Jahrhundert. Zu und nach der Zeit Carls des Grossen blühen zwar die Künste wieder auf und namentlich auch in Italien nach Zerstörung des Reichs der Longobarden; doch die Kämpfe Italiens, die sich ausbreitende Religion Muhameds und das Eindringen der Muselmänner in Europa, die Zerstörung des fränkischen Reichs liessen überhaupt die Malerei nur spärlich gedeihen. Mit der Entwicklung der Kunst vom 11ten bis ins 14te Jahrhundert scheint auch die Wandmalerei neben dem Mosaik, theils *al fresco*, theils als eine Art Wachsmalerei *(a tempera)* häufiger angewendet worden zu sein. Endlich im 15ten Jahrhundert gelangt sie in Italien mit der Gesammtblüthe der Künste zu jener Vollkommenheit in der Technik des *al fresco*, die sich mit Recht die Bewunderung aller Nationen bis auf die neueste Zeit erhalten hat und von keiner Leistung in diesem Fache übertroffen wird. Die Namen Lionardo da Vinci, Michel Angelo Buonarotti, Raphael, Giulio Romano, Bramante, Domonico, Fontana, Guido Roni, Carlo Maratta, des Annibale Caracci und andere Freskomaler bis Morrealoso bilden in der Geschichte der Kunst einen Strahlenkranz, der nie erlöschen kann. Die von ihnen angewendete Technik für Wandmalerei war die des *al fresco* und *a tempera*. Siehe die Einleitung.

Ueber die Ausbildung der Wandmalerei in Deutschland, Frankreich, Spanien und England schwebt ebenfalls bis ins 15te und 16te Jahrhundert grosse Dunkelheit. Die Malerei, welche sich bis zu dieser Zeit fast ausschliesslich kirchlichen Zwecken anschloss, wurde hier für die Ausführung von Altar- und Heiligenbildern benutzt. Viele aus jener Zeit, ums 13te und 14te Jahrhundert, wurden auf Gyps- und Kreidegrund mit Wachsfarben gemalt und war dieser Grund auf Holz, mitunter auch auf rohe Leinwand getragen. Die Erfindung oder besser Wiederbelebung der Oelmalerei durch Joh. van Eyck brachte Wand- und Freskomalerei in Vergessenheit. Die Siege, welche Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein, Albrecht Altdorfer und Andere in dieser Malart errangen und die von den Niederländern und Italienern, Franzosen, Spaniern und Engländern verschafften ihr den Rang der Universaltinte. Es ist überflüssig, alle die Namen aufzuführen, die dazu beitrugen, die Staffelei-Oelmalerei in Aufnahme zu bringen, denn selbst der grosse Rubens fand sie bequem. Noch andere, und zwar bauliche Hindernisse scheinen sich der Anwendung der Wandmalerei in den angeführten Ländern bis ins 17te und 18te Jahrhundert entgegengesetzt zu haben, namentlich die Anwendung des gothischen Baustyls, welcher sich vom 9ten bis ins 15te Jahrhundert fast ausschliesslich in jenen Ländern behauptete. Dieser Baustyl scheint mit der Wandmalerei unverträglich, die vorspringenden Säulen, Baldachine, Schnörkel, die Hallen, die Gewölbe rauben den Bildern das Licht. Alles ist in der Gothik Leben, Bewegung und Gliederung, die Wandflächen zerschlagen sich in Streifen. Die kirchliche Malerei flüchtete zu den Altären und zu den Fenstern in Form der Glasmalerei. Erst im 17. Jahrhundert kommt die Wandmalerei in Form von Fresken wieder in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden zum Vorschein, wo sie dann, besonders in Palästen, abwechselnd mit Gobelins und Tapetenmalerei um den Rang streitet, bis sie, wie überhaupt die Künste, mit der französischen Revolution abbricht, um sich vielleicht erst 100 Jahre danach wieder kräftig erheben zu können. — So weit der geschichtliche Ueberblick, den der Raum uns zu geben gestattet; es existiren über diese Gegenstände gute und gediegene Schriften und wäre es auch in diesem Betracht überflüssig, mich des Breiteren in die Kunstgeschichte zu verlieren.

Es geht nun aus diesem geschichtlichen Ueberblick über die verschiedenartigen Leistungen in der Technik der Wandmalerei hervor, dass sie in der verschiedenartigsten Weise von den gebildetsten Völkern der Erde ausgeübt wurde, je nachdem Klima, Zeitbedürfnisse, Baustyl, selbst Localitäten und vorhandenes Material und besonders auch künstlerische und wissenschaftliche Mittel ihre Ausübung in dieser oder jener Malweise erheischten oder mit sich brachten. So steht denn auch für unser Jahrhundert zu erwarten, dass sich eine unserm Klima, unsern Zeitbedürfnissen, unserm Baustyl entsprechende Malart entwickeln werde, welche mit den Hülfsmitteln einer fortgeschrittenen Wissenschaft die Erfordernisse einer guten Technik der Wandmalerei befriedigend, den besten Malarten des Alterthums nicht nachstehen dürfte. (Fortsetzung folgt.)

Kaulbach's neue Friescompositionen.

(Fortsetzung.)

Noch zweierlei Kämpfe bleiben anzudeuten übrig. Der Kampf der geistlichen Gewalt mit der weltlichen, und der Kampf der Hierarchie gegen den Prophetenflug der mit dem Worte begnadeten Kunst und den Untersuchungsgeist der Wissenschaft. Jener wird sehr einfach durch zwei Endfiguren vorgestellt, dieser spielt in die ganze Kulturentwickelung hinein, welche sich in dem Friesstück über der Reformationszeit hinbreitet. Jene beiden Figuren sind eben ein Bischof und ein Herzog. Der Prälat ficht mit dem Krummstabe, der ritterliche Gegner mit dem Schwert. Um die Spitze desselben schlingen sich, gleichsam wie heimliche, verrätherische Fesseln, einige Arabeskenranken. Das kann sich Jeder auslegen, wie er will. Nebenan naht sich der aufgehängten Leier, begehrlich, aber scheu zugleich, ein kleiner Dichter, einen Griff mit geübter Hand versuchend. Aber ihn hält ein Knabe mit einer Mönchskutte am Gängelbande und hebt mit bedenklicher, überwachender Miene den Zeigefinger. Ohne Zweifel soll dadurch der mehr geistliche als geistige Einfluss der Kirche auf die Dichtkunst zur damaligen Zeit veranschaulicht sein. Ein untenstehender Kasten mit Bücherrollen und der Aufschrift „Aristoteles, Platon" deuten das im Mittelalter so lebenig betriebene Studium der Philosophie dieser Männer an. Aber auch in der Naturwissenschaft begann ein regeres Suchen nach dem Lichte. Da steht das schleierumflossene Isisbild mit seinen hundert Brüsten und dem Atlas mit der Weltkugel in den Händen. Gelehrte Mönche versuchen den Schleier zu heben. Dem Einen verbrennt fast ein mit Salpeter, Schwefel und Kohle gefüllter, explodirender Mörser den Hintern. So hilft das Experiment der Forschung nach. Er ist vielleicht der kluge Roger Bacon, der die Vergrösserungsgläser erfunden hat und schon recht gut wusste, dass man mit den ebengenannten Ingredienzien Explosionen machen könne.

Die nun folgende Hauptgruppe mit zwei Nebengruppen stellt das verschlossene Himmelsthor vor, die Ghiberti'schen Thüren, welche Michel Angelo werth erachtete, die Pforten des Paradieses zu bilden. Jenseits derselben die Harmonie der Sphären. Ein Engel, mit den Schlüsseln zum Himmelreiche am Gürtel, blickt klar hinein in den Tanz der Himmelskörper und seine Hand greift regelnd in denselben ein. Von den schwellenden Früchten der Arabeske, von den Beeren des Weinstocks löst sich Ball um Ball, sich hinaus zu schwingen in den Weltenstrom, eine reizvolle Andeutung des schöpferischen Reichthums der Natur, welche aus ihren unendlichen Urstoffen Myriaden Welten keimen lässt, wie Trauben am Weinstock keimen. Hinauf aber

auf den Arabeskenbogen hat sich mit kecker Turnerbewegung — ein geistiger Gymnast! — ein kleiner Copernikus geschwungen. Mit froh erstauntem Blick lauscht er hinter einem Akanthusblatte und merkt etwas von dem Gesetze, welches geheimnissvoll die Bewegung der Körper beherrscht. Zu seinen Füssen macht sich Gelehrtenhochmuth breit. Mit einem dicken Buche unter dem Arme, giebt das Antlitz eines Astronomen, sein mitleidiges Achselzucken einen Commentar zu den Worten: „Ich habe den ganzen Himmel durchforscht, die Sterne gezählt und nirgend einen Gott gefunden — nur Mechanik!"

Diesseits der Himmelspforte aber rennt in Gestalt zweier Himmelsstürmer, von denen der eine in der Hitze die Perücke verliert, Vermessenheit und Verbohrtheit mit eigensinnigem Trotz gegen die ehernen Pforten, nicht bedenkend, dass:

Geheimnissvoll am lichten Tag
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie Deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Viel sicherer ist es, in die Werkstatt des Geistes einzukehren und mit „tastender Waffe" zu versuchen, was man ihr abgewinnt. Mehr als der Versuch, die Thür mit dem Kopfe einzurennen, wird der Blitz aus der Elektrisirmaschine helfen, der an das Schloss der Pforte rührt. Das Glasrad dreht mit bedächtiger Umsicht und mit zufriedener Gelehrtenüberzeugung ein mit einer Schlafmütze bekleideter Physiker. Doch lässt auch ihn der spottlustige Künstler nicht ungeschoren; denn der Drath der Maschine geht durch seine Schlafmütze und die Spitze seines Blitzes biegt sich um an der ehernen Pforte, statt sie zu entriegeln.

Hinter dem Empiriker aber sitzt der denkende Philosoph, der auf seine Weise den Himmel zu stürmen versucht. Stolz bäumt sich seine Perücke zu einem Flügel auf, den hohen Flug der Gedanken andeutend. Diese Form des Hauptschmuckes parodirt hinter derselben eine platzende Schote am Arabeskenstengel. Das gestickte Rococohalstuch des Mannes und die Gesichtszüge erinnern an Kant. Seine Rechte deutet auf die Stirn; auf seinem Schoosse liegt ein Buch; darin steht geschrieben: *Cogito, ergo sum.* Das *sum* ist aber hundertmal auf beiden Seiten wiederholt, so dass man versucht ist, zu übersetzen: Ich denke, also summt mir der Kopf.

Eine andre Art, zur Glückseligkeit zu gelangen, als durch Nachdenken, ist nebenan dargestellt, wo sich eine Adeptenwirthschaft etablirt hat. Es ist immer eine sehr verbreitete Ansicht gewesen, dass durch Gold die eine Hälfte der Güter überflüssig und die andere zu haben sei. Nur Gesundheit und langes Leben blieben noch immer zwei, wenn auch auf den Körper bezügliche, doch unkäufliche Dinge. Ihr Besitz wurde daher wie das Gold in den Laboratorien gesucht. Die strenge Arbeit des Geistes, der sich selber Werkstatt, Werkzeug und Werk ist, wird darüber verachtet, und so darf es nicht Wunder nehmen, wenn der Goldmacher dort, mit der Zange in der Hand, mit einer Flasche voll „ganz besonderem Saft" am Gürtel und dem Schweisstropfen der Hitze und der Begierde an der Stirn, die Bücher des Philosophen unter den Fusssohlen hat. Vor ihm spielt das Feuer aus dem Kessel einer Zirbelnuss. In demselben steht ein Tiegel, dieser Fruchtschooss der geheimen Wissenschaftler, der sie, wie ein Irrwisch, zugleich anlockt und nas'führt. Das geschieht denn auch hier. Ein malitiöses Teufelchen steigt aus dem Tiegel auf und richtet die Augen des Adepten, in welchen sich ahnende Begier abspiegelt, auf einen hochgehobenen, glänzend-strahlenden Karfunkel in seiner Linken, so dass der Goldmacher nicht einmal sieht, dass ihn Mephistofeles unterdessen mit der Rechten an die Nase greift. Aber

Den Teufel spürt das Völkchen nie,
Und wenn er sie beim Kragen hätte.

Der Genoss des Laboranten muss doch was merken, da er mit sträubendem Haar und entsetzter Miene zurückweicht, wie es nothwendig geschehen muss, wenn kenntnissloses Herumtappen Resultate sieht. Es wundert sich oder erschrickt; denn es versteht nicht den Zusammenhang zwischen den Bedingungen und den Wirkungen. Als eine andere Anspielung auf die Erkenntniss finden wir noch unten einen fruchtschweren Apfelzweig, mit dem sich eben die berühmte Muhme Schlange beschäftigt.

Hart neben diesen Scenen, die alle von Mitteln und Wegen reden, wie die Menschen Gottes und des höchsten Gutes theilhaftig werden wollen, von den guten, wie von den verkehrten, wird ein Beispiel gegeben, von den Irrwegen des Aberglaubens, als dessen Symbol die Hexenprocesse gelten. Da liegt ein armes Hexlein, jämmerlich zusammengeschnürt, in dem Dornengewinde. Der böse Geist steigt ihr eben aus dem Munde und blickt mit arger Verwunderung auf das Protokoll, welches ein Mönch über diese Begebenheit aufnimmt.

Sahen wir in den Pilasterstreifen-Figuren zur Linken des Hauptbildes und zu Anfang des dasselbe bekrönenden Friestheiles in dem Bischof und dem Herzog die Repräsentanten des Kampfes der kirchlichen Macht mit der weltlichen, so sehen wir in den Schlussfiguren die innere Entzweiung der Kirche. Ein Vertreter des Papstthums und ein protestantischer Seelsorger treffen hier sehr unceremoniöse zusammen. Wir müssen bekennen, dass wir lieber gesehen hätten, wenn dieser Zwiespalt in den beiden Figuren nach Art der Repräsentanten des Plato und Aristoteles wiedergegeben worden wäre, welche an der griechischen Seite vorkommen, statt dass sie, wie hier geschieht, wie die Böcke die Köpfe aneinander stossen. Aber auf dergleichen kommt es Kaulbach nicht an, er meinte wahrscheinlich andeuten zu müssen, wie der Kampf um philosophische Systeme stets in Worten, Kampf um Religionssysteme aber nur zu oft in feindlicher Begegnung mit den Waffen sind ausgefochten worden. Noch ähnlicher sieht ihm aber, dass er hierdurch hat ausdrücken wollen, wie wenig Gewicht er auf diese oder jene Glaubensformen lege. Das tritt um so deutlicher hervor, wenn man auf das sich hier anschliessende Finale des ganzen Frieses, auf das Stück blickt, welches über den Thürfiguren der Künste thronen wird. Dies ist eine wahre Apotheose der Kunst. In der Mitte ein wunderschöner Knabe mit einem Anfluge von Goethephisiognomie. Er hält ein Buch mit der Inschrift „Faust" und einen Schreibstift. Von der einen Seite naht sich ihm ein Engel, von der anderen Mephistofeles mit unterwürfiger Geberde. Links von ihm sitzt ein sehr gedanken-stirniger Knabe mit Büchern, von denen eins „über den Ursprung der Sprache" betitelt ist; es liegt etwas vom Grimm'schen Ernst in seinen Zügen. Links von dem Dichter ein anderer Knabe mit einem Hauch von Humbolds-Physiognomie. Er trägt den Erdglobus mit hocherhobenen Händen über seinem Haupte. Ein kleiner Herakles mit Löwenfell und Keule fühlt mit der einen Hand die Balance nach und warnt mit der andern: „Höre Du, ich hab's mir auch 'mal versucht, es ist just nicht so leicht". — Ein Engel mit einem Lorbeerkranze, von dem auch Zweige zwischen den zuletzt genannten Männern spriessen, die sie zu erringen, nebst Disteln, die sie zu überwinden wussten, schliesst den ganzen Reigen, der im Ganzen allein 142 Menschenfiguren enthält. Wir ersparen uns diese letzte Prachtgruppe noch ausführlicher zu beschreiben, da wir das Vergnügen haben werden, sie unsern Lesern abbildlich mitzutheilen.

(Schluss folgt)

Statue des Bürgermeisters Franke von Magdeburg von Gustav Bläser.

(Hierzu eine artistische Beilage.)

Ihrem nicht blos um die Stadt, sondern auch um die Provinz hochverdienten, verstorbenen Bürgermeister sind die Magdeburger im Begriff eine Bildsäule zu setzen. Wir haben unsern Lesern schon früher berichtet, dass Gustav Bläser in Berlin den Auftrag erhielt, dieselbe auszuführen und können heute eine Abbildung des eben fertig gewordenen Modells vorlegen.

Die Portraitstatue ist heutzutage ein nicht unbedeutendes Gebiet für die plastische Kunst. Es ist auf diesem Gebiete nicht leicht, über die Anforderungen der Bewunderung, Verehrung, Neigung u. s. w. für das Original, kurz über die Anforderungen, die unser Verhältniss und unsere Beziehung macht, diejenigen nicht zu vernachlässigen, welche die Kunst stellt. Dieselbe verlangt zweierlei. Zuerst einen bedeutenden, ich möchte sagen meisselbaren Kopf, eine plastische Körperhaltung. Das ist alles, was die moderne Skulptur von dem ganzen Körper, wie ihn die Antike als Gegenstand der Darstellung vor sich hatte, behalten hat. Ihr kommt darin gewöhnlich die Natur entgegen, mindestens was den Kopf anbetrifft; denn gelangt Jemand zur allgemeinen huldigenden Anerkennung seines Volkes, so hat inzwischen die Natur längst eingewilligt, dem Antlitze des Gefeierten das Siegel der Bedeutsamkeit aufdrücken zu lassen, zu der sich der Geist durchgearbeitet hat.

Schlimmer sieht es um das zweite Bedürfniss der Plastik bei Portraitfiguren aus, wir meinen das der Gewandung. Denn da wir uns eben nicht mehr antik kleiden, so ist nicht einmal die Gelegenheit zu einer s. g. guten Gewandfigur im engeren Sinne vorhanden. Unsere heutige Kleidung emanzipirt sich nicht vom Körper, sich ein eigenes Prinzip oder Gesetz, etwa das der Draperie bildend. Der Unterschied ist, wie ein abgeschnittener, oder ein schön aufgebundener und angeordneter Haarwuchs, der, sich der absoluten Kopfform zwar im Allgemeinen anschmiegend, doch eigne Linien der Bewegung verfolgt. Bekannt ist die Aushülle, welcher sich die Skulptur in Gestalt des Mantels bedient, wodurch sie die s. g. Mantelfiguren erschaffen hat. Diesen hat aber der realistische Sinn und die realistische Kunstrichtung der Neuzeit durchaus den Krieg erklärt. Man findet keinen Sinn darin, eine Person mit einem Kleidungsstück zu behängen, welches sie im Leben nur stets momentan, bei schlechtem Wetter, umgenommen hat; denn der Mantel gehört nicht mehr, wie selbst noch zu Zeiten des Mittelalters, zu unserer vollständigen Tracht. Höchstens ist das nur bei Militairpersonen der Fall. Es ist den Bildhauern auch gar nicht um den Mantel, denn sie haben wiederum alle Mühe, seinen eigentlichen Schnitt zu verbergen, es ist ihnen nur um das Stück Tuch zu thun, damit sie drapiren können.

In dem Drange nach Realität hat Rietschel bekanntlich den kühnen Griff gethan, Lessing den Mantel von den Schultern zu ziehen und ihn im blanken Roccoco zu zeigen. Aber dieses Roccoco hat noch immer mehr Anspruch auf künstlerische Geltung, als die Trachten nachher. Sie werden später unleidlich. Man hört mitunter als eine merkwürdige Erscheinung anerkennen, dass der Geschmack sich uns unter den Händen wandele, dass wir uns nicht von derjenigen Veränderlichkeit des Sinnes frei machen können, welche uns heute als hässlich verdammen lässt, was wir vor einem Monat noch schön gefunden haben, weil es alle Welt trug; dass wir namentlich jüngstvergangene Moden hässlich finden, ältere dagegen oft gar nicht so sehr. Dies ist aber ein Irrthum. Denn was ein gebildeter Sinn heute nicht schön findet, das ist es auch nie gewesen. Man lässt es sich nur aus Gewohnheit gefallen, nicht davon abgestossen zu werden, weil der Eigensinn der Mode es so häufig und so viel vor das Auge führt, dass der leichtere Sinn dagegen abgestumpft wird, gerade wie die Zunge in kurzer Zeit gewöhnt werden kann, Medikamenten, die sie anfänglich widerlich fand, gleichgültig zu begegnen, um sie zuletzt angenehm zu finden. Man benennt auch jenes niedrige, leicht verführbare und gewöhnbare Urtheil des Auges mit dem von der Zunge gebrauchten, den niederen Sinnen angehörigen Ausdruck: Geschmack. Die Aesthetik kennt diesen Ausdruck nicht, so wie das mit Schönheitssinn begabte, gebildete Auge sich nicht durch principlose Extravaganzen betrügen lässt. Ohne hier darauf eingehen zu wollen, was die Tracht zu Anfang dieses Jahrhunderts so hässlich gemacht haben kann — denn die heutige ist es nicht mehr so durchaus, namentlich nicht bei jüngeren Leuten — Jeder weiss, dass sie hässlich war.

Bläser also, von der einen Seite zwar begünstigt, indem der Kopf seines Originals keineswegs unbedeutend, im Gegentheil schön zu nennen ist, war es von der anderen Seite desto weniger, indem das steife, unschöne Kostüm die daranklebenden Hindernisse auch ihm entgegenhielt. Er war also auf die Mantelfigur hingedrängt. Ein faltenreiches Amtskleid, das der Figur Würde und Ernst verleiht, ist freilich für die Bildhauerei eine ganz zweckmässige Einrichtung. Sie hat es daher ohne Zweifel gern gesehen, dass die Neuzeit den Männern der Wissenschaft bei uns wieder so eine Bekleidung zuertheilt hat. Nur entziehen sich die so Ausgestatteten gern der Verpflichtung, es anzulegen. Die Nothwendigkeit, darin bei feierlicher Gelegenheit erscheinen zu müssen, wird ein Grund für sie, auf der Strasse in den Wagen zu steigen; sie zeigen sich nicht dem Volke in ihrem Ornate, dem Zeichen ihrer Würde, sie werden ihm also unbekannt sein, wenn die Bildhauerei es vorzieht, sie darin abzubilden. In dem vorliegenden Falle musste die Kunst die Würde und den Ernst, die der Charakter eines faltenreichen Amtskleides ist, wie gewöhnlich, von einem Kleidungsstück borgen, das dazu bestimmt ist, den Regen und die Kälte vom Körper abzuhalten und das aus Gründen der Zweckmässigkeit den Reichthum der Falten verschmäht. —

Betrachten wir jetzt die Figur näher. Der Kopf ist schön und ausdrucksvoll, die Züge klar und wohlwollend. Die Haltung ist ausserordentlich würdevoll. Die rechte Hand macht die gemässigte Bewegung eines ruhigen, überzeugenden Redners, ganz so, wie man ihn ohne Zweifel in den Rathsversammlungen hat machen sehen, so wie auch Solche, die ihn gekannt haben, behaupten, dass seine Haltung und Stellung sehr glücklich durch die Statue wiedergegeben werde. Auf der Brust liegt die goldene Kette, das Zeichen der Amtswürde, um den Hals hat der Künstler mit Recht die Dekoration des Ordens der steifen Cravattenschleife vorgezogen, dieser unglücklichen Karikatur eines geschürzten Halstuchknotens. Frack- und Westenkragen, diese schlimmen Erfindungen der Mode, die hoffentlich auch einmal wieder ganz verschwinden, so wie sie schon bisweilen sehr zusammengeschrumpft waren, liessen sich nicht ganz vermeiden, wenn der Künstler nicht die ganze Brust mit dem Mantel zudecken wollte, welches demselben wohl seiner natürlichen, nicht aber seiner künstlerischen, hier zur Anwendung gebrachten Bestimmung näher gerückt hätte. Schade, dass sich unsere Abbildung nicht herumdrehen lässt, wie das Modell des Künstlers auf der Scheibe. Dann würden unsere Leser bemerken, wie sehr die hoheitliche Würde der Gestalt und der Haltung noch im Profil, besonders von der linken Seite gesehen, gewinnt. Was von vorne noch stören kann, die kleinen Linien des hervorblickenden, modernen Kostüms, ist dann verschwunden,

und in plastisch grossen, einfachen Motiven fliesst das Gewand an dem Körper herunter.

Bläser hat durch die glückliche Lösung dieser Aufgabe sein Geschick für dergleichen dargelegt. Wir werden in der nächsten Zeit Gelegenheit haben, ihn auf einem andern, auf dem Gebiete der idealen Vorwürfe zu betrachten, indem er eine der Marmorgruppen arbeitet, welche die grosse Schlossbrücke zu zieren bestimmt sind und welchen wir, da die Zeit der Aufstellung derselben nahe ist, mit nächstem eine ausführlichere Betrachtung zu widmen haben werden.

Die eben besprochene Statue ist 8½ Fuss hoch. Sie erhält einen Unterbau nach der Zeichnung von Heinrich Strack von 9 Fuss Höhe. Derselbe wird Würfelgestalt haben und oben mit einer mauerzinnenartigen Bekrönung versehen sein.

Fr. Eggers.

Ueber einen Theil der ältesten niederländischen und deutschen Bilder in der Sammlung des Herrn Stadtbaumeisters Weyer in Cöln.

Von **M. Unger.**

(Schluss.)

Deutsche Schule.

Am instruktivsten ist endlich die deutsche, namentlich die alt Cölner Schule in der Sammlung vertreten, mit deren chronologischer Anordnung ich mich einverstanden erkläre. In dem trefflichen Bilde der heiligen Veronika mit dem Schweisstuche, No. 68, das wohl mit Recht dem Meister Wilhelm von Cöln zugeschrieben, ist diese Schule, ich möchte sagen, canonisch bezeichnet. Die technische Ausführung dieses Meisters gleicht einem kindlichen Lallen, in welchem der Mangel an Worten kein Hinderniss ist, die unschuldsvolle Empfindung in ihren feinsten Schwingungen erkennen zu lassen, welche bei reicherer Entfaltung der Ausdrucksmittel so leicht eine Störung erleiden. Die Seele des Bildners, ganz von dem Zweck der Darstellung des Göttlichen erfüllt, genügt nur einem Gefühl der innigsten Andacht, wenn er dem Antlitz der Veronika, das aus der Tiefe seines reinen Gemüthes entsprungen, den milden Ernst einer göttlichen Liebe verleiht. Durch solche Liebe ist der heilige Mittler hervorgegangen, dessen Leiden, die Besiegelung seiner hohen Sendung, in dem Schweisstuche symbolisch ausgedrückt ist. Diese Veronika hat der Meister nicht den Christen allein, er hat sie der ganzen Menschheit vorgeführt; ihre Schönheit spricht in allen Zungen: Gott ist die Liebe.

Es ist ein sehr dankenswerthes Unternehmen, dass Herr Weyer gerade dem ältesten Theile seiner Sammlung die grösste Aufmerksamkeit zuwendet; denn die ersten Kunstperioden sind es, in welchen die wesentlichsten Akkorde der heiligen Kunst angestimmt werden und sich hier allmählig zu den harmonischen Melodien entfalten, deren fromme Klänge in den complicirten Culturverhältnissen untergegangen sind. Die Kunst hat damit ihren wesentlichen Inhalt verloren und keine Künstlervirtuosität vermag dafür schadlos zu halten. Nur durch ihren wesentlichen Inhalt, von welchem das unbefangene Gemüth zuerst angeregt wird, erstarkte die Kunst so lang, bis ihr Zweck sich in den sinnlichen Reizen des Partikularistischen verlor; wir müssen daher zur Bedeutung der Anfänge der Kunst zurückkehren, zu deren Verständniss nur der kunstwissenschaftliche Weg führt.

Mit den Vorzügen der primären Kunstbestrebungen ausgestattet, beginnt bereits bei den Bildern des Meisters Stephan die Lieblichkeit an die Stelle des hohen, göttlichen Ernstes zu treten, von denen die Gestalten des Meisters Wilhelm so bedeutsam erfüllt sind. Aber noch gewährt diese Lieblichkeit einen reinen Kunstgenuss, da sie nicht um ihrer selbst willen in's Leben tritt, sondern als eine Zugabe zu den bereits individueller ausgebildeten Zügen, die als ein heiterer Schmuck zur Verherrlichung der himmlischen Gestalten erscheinen.

Wenn Meister Wilhelm in der Cölner Schule ein ähnliches Verhältniss repräsentirt, wie Giotto in der Florentiner, so ist Meister Stephan dem Fiesole zu vergleichen. Die aus beiden Kunstschulen entsprungenen Consequenzen sind, mit Rücksicht auf nationalen Unterschied, in der mittelalterlichen Kunstepoche hier ganz dieselben, nur dass die deutschen Meister ihre Namen verschwiegen und später kein Vasari unter ihnen war, der sich bemühte, sie zu ermitteln und auf die Nachwelt zu bringen.

Auf dem von Herrn Weyer eingeschlagenen Wege des Sammelns dürfte es gelingen, über manches Fragliche Licht zu verbreiten, und sollte sich sein Bestreben nur darauf beschränken, zur Erhaltung der Kunstwerke, besonders in Cöln, beizutragen, so ist jedenfalls der Kunstfreund ihm zu vielem Danke verpflichtet. Es ist wohl anzunehmen, dass die Bestimmung des Bildes No. 69, vorstellend Christus am Kreuze, richtig sei, da man den Bildern des Meister Stephan, zu denen man es zählt, so nah und eine Prüfung leicht möglich ist. Die kleinen Bilder No. 81 und 82 halte ich nicht für den Gipfelpunkt der malerischen Ausbildung der älteren Cölner Schule, vielmehr möchte er in Bartholomäus de Bruyn zu suchen sein. Aus der Art und Weise, wie diese Entwickelung in's Leben tritt, geht hervor, dass er der Periode Hans Holbein's d. J. angehört, mit dem er die höchste Virtuosität im Fache der Portraitmalerei so gemein hat, dass sich hier beide Meister beinah zum Verwechseln nahe stehn. Es ist dies besonders da der Fall, wo die vorgestellten Personen ohne Hände dargestellt sind. In der Auffassung und Behandlung der Hände wird nämlich bei Holbein eine reinere Naivetät bemerklich und jene würdige Ruhe, die dem sonst so trefflichen de Bruyn namentlich in reicheren Compositionen abgeht; auch hat er nicht den hohen Grad von Pietät, mit dem Holbein der Natur gegenübertritt. Dies macht sich besonders in dem ihm zugeschriebenen Bilde No. 87, vorstellend den Leichnam Christi auf dem Schoosse der Maria, von Heiligen umgeben, auch da bemerkbar, wo die Auffassung dem religiösen Gegenstande selber gilt, indem man hier den innigen Herzensantheil vermisst, wodurch sich seine Vorgänger so vortheilhaft auszeichnen. Das Bild No. 53, Christus an der Tafel des Simon, ist der Holbein'schen Schule zuzurechnen. Ebenso die Portraits No. 50 und 51.

Die lebensgrossen Bilder No. 14 und 15, vorstellend den heiligen Petrus und den Engel Michael, vereinigen in sich widersprechende Elemente verschiedener Schulen und Zeiten. Grossartig in der Auffassung des Bedeutsamen, enthält vornehmlich der Petrus einen gewissen Anklang an Dürer'sche Formen, obgleich man zugeben muss, dass diese Bilder einer älteren Periode als der des Dürer angehören. Mit dieser hingegen im Widerspruch steht die Art und Weise der Gewandung und namentlich die Behandlung der Falten. Ich für meinen Theil wage in diesem Augenblick nicht, zu entscheiden, welcher Schule von Deutschland sie angehören, oder ob sie in allen ihren Theilen als ächt zu betrachten sind. — No. 29, Gott Vater in Wolken thronend, mit dem Leichnam Christi von Engeln umgeben, ist ein Bild, das für die Schule von Albrecht Dürer bezeichnend ist. — Zur Schule Altdorfer's gehören die Bilder No. 33, Besuch der Maria, No. 34 der heilige Johannes. Nicht minder glaube ich dieser Richtung noch zuzählen zu dürfen No. 26, das Christuskind in der Krippe, in welchem das Beiwerkliche, im Vergleich zum historischen Vorwurf, seiner Ausdehnung nach sehr überwiegend ist. Hier könnten sich füglich

noch einige Portraits No. 38 und 39 anreihen, die ich für Werke des **Hans Culmbach** halte. **Barthel Beham** ist in der Sammlung durch No. 35 bezeichnend vertreten.

Endlich ist das Bild No 37, vorstellend Judith mit dem Haupte des Holofernes von **Melchior Feselen**, als ein Werk zu betrachten, in welchem sich, trotz seiner wesentlichen Abweichungen und seiner Selbständigkeit, der Einfluss der Dürerschen Schule bemerkbar macht. Namentlich spricht sich dies in der Auffassung und Behandlung der männlichen Hände und des Ohres am Kopfe des Holofernes aus, sowie in Hinsicht des Colorits, das an das Holzschuher'sche Portrait in Nürnberg erinnert. In Hinsicht der Composition erscheint eine ungewöhnliche Einsicht in Handhabung des historischen Vorwurfs so interessant, dass eine nähere Erläuterung derselben umsomehr gebilligt werden dürfte, als bis zur Zeit, in welcher dieses Bild entstanden (es ist mit der Jahreszahl 1535 bezeichnet), sich in Beziehung auf diesen Kunsttheil nur selten ein klares Bewusstsein ausspricht, da ihn die naturwüchsige Kunstentwickelung sich mehr von selbst verstehen liess, indem man ohne Grübeln den welthistorischen Vorwurf als solchen nur in seinen wesentlichsten Theilen auffasste und nicht an dem Zufälligen haften blieb, sondern Alles in die Begeistigung der Erscheinung selbst setzte, der man den entsprechenden Charakter zu verleihen wusste. Es entsprang hieraus jener Indifferentismus in Hinsicht der Handlung, deren nähere Kenntniss bei dem Beschauer vorausgesetzt werden muss, weil der dargestellte einzelne Moment in der bildenden Kunst eine genauere Entwickelung der Handlung nicht zulässt und nur eine unwahrscheinliche Anhäufung des Thatsächlichen mit sich führen würde, des Thatsächlichen, das nur ein äusserer Anlass ist, die Schönheit, d. h. die Idee der Erscheinung selbst in möglichster Reinheit in's Leben treten zu lassen. (Siehe darüber mein Werk „das Wesen der Malerei".)

Bei dem in Rede stehenden Bilde zeugt es schon von einem feinen Bildnertakt, dass der Meister **Feselen** seiner Judith keine derbe, sondern die rein menschliche Form verlieh, die er zu begeistigen strebt; ja, die Individualität der ganzen Gestalt neigt mehr zu dem Schwächlichen, weil er die heroische That nicht der materiellen, sondern der geistigen Kraft zuschreibt. Er hat die Gottbeseelte als eine Judith hingestellt, die nach vollführter That in religiöser Schwärmerei wie träumend überrascht ist, dass ihr, der Schwachen, das grosse Werk gelangen, das sie als ein göttliches wie in Demuth erkennt. Wer bin ich Sterbliche, dass ich zu so hoher That von Gott ersehen ward? Der Sinn dieser Worte drückt sich in ihrem ganzen Wesen aus. Die zarte Hand ist mit feinem Bildnersinn ausgeführt und berührt nur leicht das liegende mächtige Schwert, mit dem ihre zarte Form im Widerspruch zu stehen scheint. Nicht minder bedeutsam sind die Formen des würdigen Greises zur Linken, in dessen individuellen Zügen die Nationalität edel charakterisirt ist. Nicht Neugierde oder Triumph ist in ihm zu lesen, vielmehr scheint er über den ganzen Verlauf der grossen Begebenheit nachzusinnen, in welcher er den Finger Gottes erblickt. Diese Gestalt giebt zugleich Aufschluss über die Beziehung der Judith zu den Aeltesten ihres Volkes, da sie von dieser Seite in ihrem Verhaben bestärkt wurde, ohne dass man ihre Absicht näher kannte. Es war den Aeltesten genug, dass die Patriotin fromm und rein war. Fromm und rein hat sie **Feselen** aus dem Lager des schwelgerischen Satrapen zurückkehren lassen. Ihre Magd Abra und einige Kriegsknechte sind eben so entsprechend aufgefasst. Diese Figuren und ein Theil der festen Stadtmauer schliessen die Gruppe zu einem einheitlichen Ganzen, das in Hinsicht der dramatischen Auffassung einen reinen Kunstgenuss gewährt.

Die Schule des **Lucas Cranach** ist vertreten durch das Bild No. 49, Christus unter den Kindern, und durch No 44, Venus und Amor. Das letztere halte ich für ein Werk des jüngeren **Cranach**.

Lithographieen.

*Balladen und Romanzen deutscher Klassiker in Bildern. Herausgegeben von **Friedr. Hohe** und **A. Brugger** in München. Imp.-Fol. (Erscheint in Heften.)*

Das uns vorliegende Heft besteht aus vier Blättern, von denen jedes **eine** Composition enthält. Sämmtliche Bilder sind von T. **Mutteuthaler** erfunden, von F. **Hohe** auf Stein gezeichnet und in der lithographischen Anstalt von J. B. **Kuhn** mit zwei Tönen gedruckt. Jeder Darstellung ist die ihr zu Grunde liegende Stelle des betreffenden Gedichtes hinzugefügt.

Auf dem ersten Blatte wird uns eine Composition aus dem „Erlkönig" von Göthe dargeboten und zwar nach den Versen:

— „Ich lieb Dich, mich reizt Deine schöne Gestalt", u. s. w.;

das zweite Bild behandelt die so ungemein phantastische Stelle aus Bürgers „Lenore":

— „Siehe da! siehe da! am Hochgericht
Tanzt um des Rades Spindel" u. s. w.;

das dritte Blatt zeigt den „Graf von Habsburg" von Schiller, wie er

— „zur Erde sich neiget hin — das Haupt mit Demuth entblösset" etc.

und endlich das vierte Blatt zeigt abermals den „Graf von Habsburg" wie er, als Kaiser thronend, in den Zügen des vor ihm stehenden Sängers den Priester wieder erkennt, dem er einst, als Graf, so demüthiglich sein Pferd dargeboten hatte, u. s. w.

Die Wahl dieser Dichtungen beweist, dass es dem Zeichner vor allem darum zu thun war, sich zunächst an Meisterwerken unserer populärsten und grössten Dichter zu versuchen, ferner, dass es ihm wohl ebenso darum zu thun war, aus dem Bereiche des Phantastischen, als auch aus dem Gebiete des Geschichtlichen Darstellungen zu geben. So sehr wir auch geneigt sind, dieses Streben nach Mannigfaltigkeit anzuerkennen, so wenig können wir uns mit den vorliegenden Resultaten einverstanden erklären. Sämmtliche Blätter, wenn auch nicht ohne Fleiss behandelt, entbehren dennoch so sehr des wahrhaft poetischen Nerves, dass sie bei weitem mehr dazu beitragen, den mächtigen Eindruck, den die Dichtungen an sich hervorbringen, zu schwächen, als zu erhöhen, weshalb sie denn auch den eigentlichen Zweck durchaus verfehlen. Gleich auf dem ersten Blatte tritt uns Alles so kalt und farblos entgegen, ich möchte sagen, so allgemein compositionell, dass wir uns lieber damit begnügen, die Stelle des Gedichtes zu lesen, ohne das Bild, da es doch nur die eigene Empfindung stört, zu betrachten. Aber noch in bei weitem höheren Maasse ist dies mit dem zweiten Bilde der Fall, das, keine Spur vom Geiste der Dichtung athmend, eigentlich nichts weiter giebt, als eine harmlose Grimasse, in der das Phantastische zur gefühllosen Carikatur umgeformt erscheint.

Das dritte Blatt möchte noch das beste von allen vieren sein, da es doch wenigstens die Situation, wenn auch in etwas platter Weise, veranschaulicht. Im Ganzen ist indess auch hier

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 8 und eine artistische Beilage bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

№ 8. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

die Composition so allgemein, so wenig originell gefasst, dass auch sie nicht im Stande ist, uns das Gedicht irgendwie näher zu bringen. Dasselbe gilt dann ebenfalls von dem Schlussblatte, das noch dadurch hinter jenes zuletzt erwähnte zurücktritt, dass sich auf ihm die, in der Dichtung so ergreifend und wahr ausgedrückte, Bewegung, in welche die Versammlung durch die den Kaiser tiefberührenden Worte versetzt wird, in eine gedankenlose und gelangweilte Gesellschaft von Rittern und Hofdamen auflöst. Diese Langeweile erstreckt sich sogar bis auf den Hofnarren, der zu den Füssen des Thrones kauert; sie verfehlt denn auch nicht ihre Wirkung auf den unbefangenen Beschauer dieser so verbildlichten Scene.

Wir müssen diese Compositionen als durchaus unerquickliche Arbeiten bezeichnen. Wir glauben, dass der Zeichner wohlgethan hätte, entweder leichter zu bearbeitende Stoffe zu wählen oder, bevor er an die Behandlung der vorliegenden ging, sie sich etwas klarer im Geiste zu vergegenwärtigen. Es ist etwas Grosses um den produktiven Geist echt deutscher Meisterballaden und -Romanzen und es gehört schon ein vielseitiges Können und ein tiefes Gefühl für das Dichterische dazu, um ihren wahren, national poetischen Kern durch die bildende Kunst zur ergreifenden Anschauung zu bringen. So aber, wie diese Blätter da vor uns liegen, sind sie höchstens als eine durchaus trockene Uebertragung des Gedichtes in Prosa zu betrachten, wobei sie sich nicht über ein dilettantistisches Machen erheben, das eher verdunkelt, als erhellt und stets verstimmt.

Das Hirschalter in 12 Blättern. Bearbeitet und lithographirt von Friedr. Hohe. Verlagseigenthum von F. Hohe und A. Brugger in München. Imp.-Fol.

Es ist dies gewiss ein nicht uninteressantes Werk für Thier- und Jagdliebhaber, welche die geschätzten und unübertroffenen Blätter von E. Ridinger nicht besitzen; denn dass die Bilder im genannten Hefte von F. Hohe jenen Radirungen mehr nachgebildet, als von ihm selbst erfunden sind, geht klar aus Blatt 3, 6, 8, 10, und 11 hervor. — Wir können übrigens die Idee, die Altersstufen eines der edelsten Jagdthiere unserer Heimath zu verbildlichen, eine durchaus glückliche nennen, indem uns dasselbe dadurch als Individuum so recht eigentlich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit vor Augen geführt wird.

Da es dem Herausgeber wesentlich darum zu thun war, nur das Thier zur Anschauung zu bringen, so tritt auf den Blättern die landschaftliche Umgebung durchaus in den Hintergrund. Wir glauben indess, dass etwas mehr Beiwerk der Art den Bildern, wenigstens in malerischer Hinsicht, sehr förderlich gewesen wäre.

Die Reihe in der die Abbildungen vorgeführt werden ist folgende: 1. Der Gabelhirsch; 2. Der Hirsch von 6 Enden; 3. Der Hirsch von 8 Enden; 4. Der Hirsch von 10 Enden; 5. Der Hirsch von 12 Enden; 6. Der Hirsch von 14 Enden; 7. Der Hirsch von 16 Enden; 8. Der Hirsch von 18 Enden; 9. Der Hirsch von 20 Enden; 10. Der Hirsch von 22 Enden; 11. Der Hirsch von 24 Enden; 12. Der Kümmerer.

Sämmtliche Blätter sind mit Sorgfalt in doppeltem Tondruck lithographirt und machen, abgesehen davon, dass durch eine feinere Zeichnung im Einzelnen, vornämlich in den Extremitäten der Thiere, eine noch pikantere Charakteristick erreicht worden wäre, einen angenehmen, naturwahren Eindruck. Dass sie aber dem Künstler, etwa als Studien, genügen können, glauben wir um so weniger, als diesem vielmehr stets die Natur die einzige Lehrmeisterin bleiben muss — da sie es ist, die, sich weder hinter einer eleganten Aussenseite, noch hinter dem blossen Schein von Wahrheit versteckend, die Gegenstände eben giebt, wie sie wirklich sind.

Diesem Hefte reihen sich *andere Blätter* an, die, ebenfalls *erfunden und auf Stein gezeichnet von F. Hohe, im Kunstverlage von Fr. Hohe und A. Brugger in München, im grössten Fol.* erschienen sind. Sie bringen verschiedene, jagdbare Thiere des Gebirges und der Ebene zur Erscheinung und zwar in reicher, landschaftlicher Umgebung. So erblicken wir auf dem einen Blatte „Gemsen in der Flucht", auf dem anderen „das Beschiessen der Hirsche im Moose", auf einem dritten „das Beschiessen der Hirsche im Mondschein" und auf dem vierten Blatte endlich „Gemsen, die zu Berge ziehen". Alle diese Blätter, wie die vorigen, mit doppelter Tonplatte, indess bei Hanfstängl gedruckt, machen mehr Anspruch auf ausgeführte Bilder, wie auf blosse Studien. Die Compositionen, im Ganzen betrachtet, sind wahr und lebendig gezeichnet und daher wohl geeignet, uns im Geiste in das so belebte, landschaftliche Terrain zu versetzen. Vorzugsweise anziehend ist das Bild mit den flüchtigen Gemsen und das mit den zu Berge ziehenden, während wir bei den Hirschjagden auch hier, wie bei den andern, eine feine Zeichnung im Einzelnen vermissen. — Das Lithographische dieser Blätter ist mit Fleiss behandelt und ebenso der Druck sorgfältig und rein, wobei das Landschaftliche zum grösseren Theil sowohl im Ton wie in den Linien trefflich durchgeführt erscheint.

Jedenfalls zählen diese Blätter mit zu den gelungenen Thierstücken, weshalb wir sie denn auch allen Freunden der Kunst, die sich für derartige Gegenstände interessiren, mit Recht empfehlen können. **E. Pauli.**

Versteigerung der B. Sprickmann-Kerkerinck'schen Sammlung.

In dieser Versteigerung, die zu Leipzig im R. Weigel'schen Kunstauktionslokale im Mai stattgefunden, wurden u. A. folgende Preise bezahlt.

Kupferstiche.

Meister E S 1466: Die Arabeske mit dem wilden Manne und der Distel. 8. B. No. 111., 42 Thlr. — Anonymer Meister aus der

Zeit des Meisters 1466: Der Schmerzensmann. Christus mit Wundenmalen und Dornenkrone steht in der Mitte, umgeben von vier Engeln, welche die Leidensinstrumente tragen, etc., 35 Thlr. — Derselbe: Ein Narr knieend gegen rechts gewendet in einem mit Blumen verzierten Garten, hält in der Linken ein Stäbchen zu einer bei ihm stehenden Trommel, während er sich mit einer hinter ihm stehenden jungen Frau unterhält. Der Kopf derselben ist mit Blumen geschmückt, sie legt die linke Hand auf die linke Schulter des Narren und mit der rechten hebt sie den Rock desselben. Im Hintergrunde zwei Bäume, 20 Thlr. — Franz von Bocholt: Christus am Kreuz, links Maria mit gefalteten gegen die Brust erhobenen Händen, rechts Johannes, die Rechte auf die Brust gelegt, in der Linken ein Buch haltend. Im Rande unten das Zeichen des Meisters. Kl. Fol., 25 Thlr. — Derselbe: S. Antonius. Mit dem Zeichen und einem Kreuz daneben. 12 Thlr. — Derselbe: Die Messe des S. Gregorius mit der Erscheinung Jesu Christi. 12 Thlr. — Israel van Mecken: Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Fol. B. 29., 11 Thlr. 5 Sgr. — Derselbe: Der Orgelspieler. gr. 8. B. 175., 13 Thlr. 5 Sgr. — Derselbe: Das grosse prächtige Rauchfass. Fol. B. 141., 12 Thlr. — Derselbe: Ecce homo, 22 Thlr. — Der Meister J. M. Zvoll mit dem Weberschiffchen: Die Gefangennehmung Jesu Christi. Fol. B. 4, 32 Thlr. — Martin Schön: 12 Bl. Die berühmte Passion. 4. B. 9—20., 55 Thlr. — Derselbe: Das Sterbebett der Jungfrau Maria. Fol. B. 33., 23 Thlr. 5 Sgr. — Derselbe: S. Agnes, gr. 8. B. 62., 12 Thlr. — A. Dürer: Das Schweisstuch von zwei Engeln gehalten. gr. 8. B. 25., 20 Thlr. — Derselbe: Die heilige Jungfrau mit dem Wickelkinde. 8. B. 38., 16 Thlr. — Derselbe: Die heilige Familie mit dem Schmetterling. Fol. B. 44., 13 Thlr. 15 Sgr. — Derselbe: S. Hieronymus in der Stube. Fol. B. 60., 28 Thlr. — Derselbe: S. Hieronymus in Busse in der Einöde. Fol. B. 61., 26 Thlr. — H. Aldegrever: Johann von Leyden, König der Wiedertäufer. Fol. B. 182., 15 Thlr. 15 Sgr. — Prinz Rupert von der Pfalz: Brustbild eines jungen Weibes gegen rechts gewendet und niederblickend. Oben das Zeichen R. P. verschlungen und die Krone darüber. In Schwarzkunst, 16 Thlr. — D. Chodowiecki: Brustbild eines alten Weibes. gr. 8. Jacobi 3, 13 Thlr. 9 Sgr.

Holzschnitte.

A. Dürer: Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian. gr. Fol. B. 138. Dritte von B. besorgte Ausgabe in 49 Blättern. Wien 1799, 21 Thlr. 15 Sgr. — Derselbe: Der Triumphwagen des Kaisers Maximilian in 8. Bl. gr. Fol. B. 139. Dritte seltene Ausgabe von J. Chinig 1589, 18 Thlr 18 Sgr. — Rembrandt van Ryn: Die grosse Abnehmung vom Kreuz. gr. Fol. B. 81., 15 Thlr. 12 Sgr. — Derselbe: Die Abnehmung vom Kreuz. Schöner alter Abdruck mit Tuschton, 12 Thlr. — Derselbe: Rembrandt's Mühle. qu. Fol. B. 233., 27 Thlr. 15 Sgr. — Derselbe: Janus Lutma. Fol. B. 276., 15 Thlr. — J. G. van Vliet: S. Hieronymus nach Rembrandt. Fol. B. 13., 13 Thlr. — H. Sachtleven: Der ruhende Landmann. Fol. B. 26., 21 Thlr. — R. Berghem: Die pissende Kuh. Qu.-Fol. B. 2., zweiter Abdruck vor der Adresse, 22 Thlr. 15 Sgr. — R. Morghen: Die Transfiguration von Raphael, 10 Thlr. 10 Sgr. — Derselbe: Das Abendmahl von L. da Vinci. qu. Roy.-Fol., 40 Thlr. — Derselbe: 4 Bl. Die allegor. Frauen: Philosophia, Theologia, Justitia, Poesis nach Raphael. Rund. Fol., 13 Thlr. 20 Sgr. — P. Toschi: Das Spasimo di Sicilia von Raphael. gr. Fol. in gutem ersten Abdrucke mit Bardi's Namen als Drucker, 27 Thlr.

Kupferstiche aus der engl. Schule.

N. Dorigny: 8. Bl. Die Cartons von Hamptoncourt, nach Raphael, mit dem Titel. gr. qu. Fol., 18 Thlr.

Zeitung.

Berlin. Die Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure wird in diesem Jahre in Köln vom 16.—19. September stattfinden.

Der Maler Dorner, ein Schüler v. Cornelius, welcher sich während der letzten zehn Jahre auf den Wunsch des russischen Kaisers, in St. Petersburg aufhielt, um dort für mehrere Kirchen, besonders für die Isaackirche, grosse Gemälde auszuführen, hält sich mit seiner Familie, auf einer Reise nach Rom, gegenwärtig hier auf. In Rom gedenkt er ein Jahr zu verweilen und dann wieder nach Russland zurückzukehren, wo er in Moskau die bei ihm bereits bestellten grossen Bilder anfertigen will. Dorner hat ein Ecce homo, welchen er zur Concurrenz des hiesigen Vereins für evangelische Kunst malte, zu spät aber vollendete, mit hergebracht. Das Gemälde soll die bevorstehende Ausstellung in München schmücken. (B. N.)

Thorn, 28. Juni. Heute erlebten wir hier die Grundsteinlegung zum Copernikus-Denkmal, welches nach einer Bestimmung Sr. M. des Königs an der Süd-Ostecke unseres alterthümlich schönen Rathhauses aufgestellt werden wird. Eine zahllose Zuschauermenge hatte sich zur Festfeier eingefunden. Aus der Urkunde, welche dem Grundsteine anvertraut ist, theilen wir nachstehende allgemein interessante und auf das Denkmal bezügliche Notizen mit: Am 19. Februar 1839 traten zwölf hiesige Einwohner zu einem Vereine zusammen, dessen Zweck dahin ging, durch Einsammeln von Beiträgen dem Begründer der heutigen Astronomie hierorts ein Denkmal zu setzen. Die Anregung zu diesem Unternehmen ging von einem hiesigen Gymnasiallehrer Dr. Brohm aus, welcher sich als Schriftführer gedachten Vereins nicht unerhebliche Verdienste um den Vereinszweck erworben hat. Die Sammlung hat 9630 Thlr. eingetragen und das Denkmal wird bis zu seiner Enthüllung 10,449 Thlr. kosten. Das Deficit ist aus den Zinsen der erst angegebenen Summe gedeckt. Dass unsere Stadt nun binnen Kurzem ein ihres grössten Sohnes würdiges Denkmal zieren wird, verdankt sie vornehmlich der Munificenz Sr. Maj. unseres Königs, des Protektors des Copernikus-Vereins, welchem die zahlreiche Versammlung bei der Festfeier, nachdem der Justizrath und Bürgermeister Koerner in seinem Namen den ersten Hammerschlag gethan hatte, durch ein dreimaliges Hoch ihren Dank darbrachte. Die einfache und kräftige Inschrift, welche das Piedestal zieren wird, (Vorderseite: „*Nicolaus Copernikus Torunensis terrae motor solis coelique stator*", Rückseite: „*natus anno 1473, obiit anno 1543*". Der Geburts- und Todestag sind, weil sie sich historisch nicht feststellen lassen, fortgeblieben —) ist von Boeckh und von Humboldt ausgewählt und hat die k. Genehmigung erhalten. Dankend erwähnt wurden bei der Festfeier auch die Verdienste, welche sich der General-Director der k. Museen, der Geh. Rath Olfers und die Geh. Hofbauräthe Strack und Stüler als Förderer des Unternehmens des Copernikus-Vereins erworben haben. (N. Z.)

Ht. **Düsseldorf,** den 25. Juli. Der Düsseldorfer Künstlerwelt stehen bedeutende Veränderungen und, wie wir leider hinzufügen müssen, nicht unbedeutende Verluste bevor. Andreas Achenbach wird Düsseldorf verlassen und für immer nach Paris gehen — seine Bilder dürften freilich dort höher, aber schwerlich besser geschätzt werden, als hier. — Knaus kehrt ebenfalls nach Paris zurück, um den Ruhm, den er früher dort sich bereitet, für immer zu geniessen. Gude ist nach Norwegen und wird erst in einigen Jahren von dort zurückkommen. Leu ist schon seit längerer Zeit für immer fort. Northen, der Schlachtenmaler, und Knille, einer der tüchtigsten Düsseldorfer Historienmaler, werden ebenfalls nach Paris gehen. — Wir sehen, Deutschland vermag Künstler zu erzeugen und zu bilden, aber nicht zu erhalten.

Im Malkasten sind unheilvolle Zerwürfnisse ausgebrochen.

Aachen, 8. Juli. Gestern Abend fand eine schöne Feier in unserem Münster statt, eine Dankfeier, um den Segen des Himmels zu erflehen für Se. Maj. den König, den hohen Protektor des Karlsvereins, welcher mit so edlem Eifer sich die Restauration des erhabenen Gotteshauses angelegen sein lässt, so wie für Alle, welche an dem erhabenen Werke sich thätig betheiligt haben. Die vier Fenster, welche gestern zum erstenmal in ihrer ganzen Farbenpracht sich dem Auge offenbarten und deren grösstes, das Geschenk Sr. Majestät, vor Allem eine hohe Zierde des herrlichen Münster-Chores bildet, erweckten die allgemeine Bewunderung. Eine besondere Dank-Adresse wird heut noch Seitens des Vorstandes des Karlsvereins an Se. Maj. den König abgeben. (A. Z.)

Fulda, 15. Juli. Eines der ältesten Gebäude Deutschlands, die hiesige über tausend Jahr alte Michaelskirche, wird dermalen auf Kosten der Staatskasse von der Regierung von den Zuthaten späterer Jahrhunderte gereinigt und im ursprünglichen, reinen Styl renovirt. Dieselbe gehört zur bischöflichen Kurie. Auch unser Dom wird im Innern in diesem Jahre wieder hergestellt. (Fr. J.)

Weimar, im Juli. Wie die G. Z. meldet, ist die Göthe-Statue von Karl Steinhäuser, die derselbe nach dem Entwurfe der Frau Bettina von Arnim gearbeitet hat und von der wir Jahrg. II. S. 49 eine Beschreibung gegeben haben, von der Frau Grossherzogin angekauft worden, um noch im Laufe des Sommers im Parke aufgestellt zu werden.

Ht. Nürnberg. Die Gypsgiesserei und Papiermachéefabrik des Herrn Fleischmann zu Nürnberg hatte sich von je durch die Vortrefflichkeit ihrer Erzeugnisse hervorgethan, und das reich assortirte Lager derselben war seit lange ein Zielpunkt der hier durchkommenden Fremden, so dass in einem der Säle sogar ein vielbeschriebenes Fremdenbuch prangt. Der Besitzer der Fabrik hatte seine nachbildende Thätigkeit nicht allein auf Kunstgegenstände beschränkt, sondern auch naturhistorische und anatomische Nachbildungen sind ihm auf bewundernswerthe Weise gelungen. Vorzüglich war von je seine Aufmerksamkeit auf die alten Kunstdenkmäler unserer Stadt selbst gerichtet, und er hat sich durch Vervielfältigung und Verbreitung derselben manches Verdienst erworben. Ja, in wahrhaft künstlerischem Eifer hatte er sich nicht begnügt, an der althergebrachten Weise des Gypsgiessens festzuhalten, vielmehr war er, von seinen unternehmenden Söhnen unterstützt, unablässig bemüht, seinen Arbeiten einen möglichst hohen Grad von Vollkommenheit zu geben. So ist ihm vor Kurzem eine Erfindung geglückt, deren erste Ergebnisse wir jetzt mit Genugthuung vor uns sehen. Herr Fleischmann hat eine Weise entdeckt, auf leichte Art eine Form von jedem plastischen Werke zu entnehmen, ohne dass Risse und Nähte an der Nachbildung zur Erscheinung kommen; und dabei die Composition einer Masse sich gebildet, die, bei einer angenehmen, lichtgrauen Steinfarbe, mit grosser Festigkeit eine Schmiegsamkeit verbindet, die auch in die feinsten Poren eindringt. So sahen wir die schöne „Maria" aus der Kunstschule, eine der „Stationen" von Adam Kraft und einige Reliefs von demselben nachgebildet, und man musste gestehen, man hatte die Werke fast schöner in der Copie als im Originale vor sich. — Die Arbeiten waren bereits sämmtlich angekauft und werden nach England gehen.

Das German. Museum bereitet, gewissermaassen als erste Legitimationskarte, unter dem bescheidenen Titel einer illustrirten Beilage seiner Cataloge, die Herausgabe eines Prachtwerkes vor, welches in ausgeführten, zum Theil colorirten Abbildungen die vorzüglichsten Gegenstände der Museumssammlungen enthält. Die Eintheilung desselben zerfällt nach dem vom Frhrn. von Aufsess aufgestelltem Systeme in Plastik, Malerei, zeichnende Künste, Kirchen- und Hauseinrichtung, Leibesbedeckung und Waffenschutz. Die Rubrik der Plastik zerfällt wiederum in mehrere Unterabtheilungen, welche grössere und kleinere Holzschnitzereien, Bronzegüsse, Arbeiten in Marmor, Alabaster, Speckstein, Perlmutter u. s. w. enthalten. Die zweite Rubrik umfasst verschiedene Denkmäler der alten Tempera-, Oel-, Wasser- und Glasmalerei; die Mappe für die zeichnenden Künste enthält Facsimiles alter Handzeichnungen, geschrotener Blätter, so wie einiger Erstlinge der Holzschnitt- und Kupferstichkunst. In den folgenden Mappen sind die mannigfachsten Gegenstände vereint, so dass das Werk nicht allein dem Kunstfreunde, sondern ebenso sehr dem Alterthums- und Geschichtsforscher, wie namentlich auch dem Künstler als Costümbuch von Interesse sein wird. Die Zeichnungen, von der geschickten Hand des am Museum angestellten Willibald Maurer ausgeführt, liegen grösstentheils vollendet da; in Frankfurt a. M. sind bereits einige Proben des Kupferstichs geliefert. Die Mappen haben an den Höfen von München und Coburg vorgelegen und verdienten Beifall gefunden. Verlagsanerbietungen sind ebenfalls geschehen und es steht zu hoffen, dass das Werk mit Nächstem an's Licht treten werde.

25. Juli. In diesem Augenblicke weilt eine Gesandschaft des Grossherzogs von Sachsen-Weimar hier, welche im Auftrage ihres Fürsten den Stand des Germanischen Museums in Augenschein genommen und im Namen desselben Letzterem die Wartburg als Sitz seiner Zukunft angetragen hat. — Wir brauchen nicht daran zu erinnern, welches Andenken und welche Bedeutung an diesen Namen sich knüpft, und von welcher Vorbedeutung es für das Museum sein würde, wenn seine Verhältnisse sich so gestalteten, dass es da den Mittelpunkt seiner mächtigen Anlage nähme, von wo aus schon so oft eine bedeutungsvolle, geistige Einwirkung auf unser Vaterland ausging. Dank wissen müssen wir es aber auch den beiden edelsinnigen Fürsten, die zuerst ein Herz fassten für einen neuen, grossen Gedanken und ihm das Nothwendigste darboten, ein festes Asyl.

Die **Gelehrtenversammlung in Nürnberg** ist für den 13. September ausgeschrieben; die Versammlung des Museumsausschusses wird am 10. September stattfinden.

Kunstvereine.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:

Gotha . . . seit 20. Juli,
Cassel . . . vom 10. September an.

Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:

Carlsruhe . . vom 28. Juli bis 25. August,
Freiburg . . - 26. August bis 13. September,
Strassburg . . - 24. September bis 19. October.

Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:

Suhl wird . . . . vom 1. August,
Mühlhausen . . . . - 1. September,
Nordhausen . . . . - 1. October an ausstellen.

Alle geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Grössere Werke.

Zwölf Bilder aus dem Leben bayrischer Fürsten. Ausgeführt von Echter, Foltz, Hiltensberger, Müller, Piloty, M. von Schwind und A. Strähuber. Holzschnitte, in Umschlag. Kl. Qu.-Fol. 18 Sgr. München, Braun & Schneider.

Souvenirs de voyage en Belgique, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas, p. A. de Peelaert. Dess. s. pierre p. Fourmois, Lauters, Simonau, Stroobant et v. d. Hecht. 2. Série. Fol. Farbendruck 10 Thlr. Brüssel, B. van d. Kolk.

Les Ardennes p. Victor Joly. Illustré de 30 planches à l'eau-forte, gravures sur Bois, lithographies etc. p. A. Kuytenbrouwer. 1 u. 2. Lief. Fol. à 1⅓ Thlr. Ebend.

Odyssée. 15 Sujets comp. p. E. de Potter. Grav. p. D. Desvachez. 4 u. 5. Lief. (Schluss.) Kl. Qu.-Fol. à 1 Thlr. Ebend.

II. Einzelne Blätter.

The Spirit's Flight. Gem. von H. le Jeune. Lith. v. Fanoli. Fol. Chin. Pap. 3 Thlr. 15 Sgr. London, Hering & Remington.

William Caxton examining the first sheet from his printing Press in Westminster Abbey 1474. Gem. v. E. H. Wehnert. In Mezzo-Tinto gest. v. F. Bacon. Qu.-Imp.-Fol. 14 Thlr. Ebend.

Eine Alpe im Regen (in der Seeau bei Berchtesgaden) gem. v. Fr. Gauermann. Lith. von E. Weixelgärtner. Qu.-Fol. Tondruck. 2 Thlr. 20 Sgr. Col. 5 Thlr. 10 Sgr. Wien, Fr. Paterno.

Das Verlöbniss. Gem. v. Ranftl. Lith. v. A. Dauthage. Qu.-Fol. Tondr. 2 Thlr. Col. 3 Thlr. 10 Sgr. Ebend.

Eine Mondnacht auf der Alpe. Gem. von Schwenninger. Lith. von E. Weixelgärtner. Qu.-Fol. Tondruck. 20 Sgr. Col. 1 Thlr. 20 Sgr.

Zwei Blatt. In der Ebene. Im Gebirge. Gez. v. M. Ranftl. Lith. v. F. Wolf. Fol. Tondruck. à 1 Thlr. 10 Sgr. Ebend.

Der Erzähler. Gem. von L. Löffler. Galvanogr. v. L. Schöninger. V. österr. Kunst-V. in Wien f. d. Jahr 1852. Qu.-Fol. 5 Thlr. Leipzig, Rud. Weigel.

Berichtigungen.

S. 197 Sp. 1 Z. 20 v. o. lies: Holzschnitte statt: Holzschnitten
S. 197 Sp. 1 Z. 48 v. o. lies: war, dann, statt: war. Dann
S. 244 Sp. 2 Z. 27 v. o. lies: und einer freien, statt: einer freien
S. 244 Sp. 2 Z. 38 v. o. nach Frauen, setze hinzu: Jünger und Freunde
S. 244 Note Z. 4 lies: gepunzt, statt: geputzt
S. 244 Note Z. 7 lies: Stechen, statt: Stecher
S. 244 Note Z. 8 lies: vor, statt: von
S. 245 Sp. 1 Z. 32 v. o. lies: verwickelten, statt: vermittelten
S. 245 Sp. 1 Z. 36 v. o. lies: Hieroglyphica, statt: Hieroglyphien
S. 245 Sp. 2 Z. 31 v. o. lies: Bacchanale, statt: Bachanale
S. 246 Sp. 1 Z. 42 v. o. lies: Uebrigen, statt: früheren
S. 261 Sp. 1 Z. 9 v. u. lies: „in eisernen Röhren" statt „in einem steinernen Kanal."

Bekanntmachung der Akademie von Mailand wegen Preisbewerbung um den Mylius'schen Preis.

Die weise Freigebigkeit des wohlverdienten Herrn Ritters k. Rath Heinr. Mylius, stets bedacht jede nützliche Einrichtung zu begünstigen, wie nicht minder dem Studium und der Pflege der schönen Künste Vorschub zu leisten, hat mit höherer Autorität neuerdings bei dieser k. k. Akademie einen jährlichen Concurs in der Oelmalerei festgesetzt, abwechselnd zwischen einem Bilde von historischer Landschaft, einem s. g. Genrestück und einem Thierstück, einen Preis von 700 öst. Lire jenem Gemälde anweisend, welches sich um den Preis beworben hat und welches von derselben Akademie am würdigsten erachtet wird.

Ermächtigt durch die höhere Autorität ladet der Präsident der Akademie die Maler, einheimische und auswärtige zum ersten dieser oben genannten Concurse für das Jahr 1854 unter Beobachtung der unten stehenden Bedingungen ein.

Der Gegenstand des Oelgemäldes ist:

Die Taufe Jesu Christi im Jordan durch Johannis.

(S. Matth. Cap. III. 13 folg.)

Bei Allem was Bezug hat auf das Kostüm der Personen, welche im Bilde eingeführt werden und auf die Umstände der Landschaft, welche Hintergrund und Luft bilden, soll es geboten sein, dass es mit den historischen Traditionen und mit den beglaubigsten Abbildungen von Palästina übereinstimme. Die Figuren des Vorgrundes müssen nicht kleiner als 20 und nicht höher als 25 Centimeter sein. Die Ausdehnung der Tafel soll genau 1,20 Meter Länge und 0,85 Meter Höhe haben.

Bedingungen.

Die Concurrenzarbeiten müssen vor dem 30. Juni Nachmittags 4 Uhr 1854 abgeliefert sein. Keine Arbeit wird angenommen, die nicht vor diesem Termine von einem Bevollmächtigten des Künstlers dem Inspektor der Akademie abgeliefert ist. Ueber Verzögerungen gelten keine Entschuldigungen. Die Akademie übernimmt es nicht, die Werke weder vom Postbüreau noch von der Douane zu holen, wenn sie auch an sie adressirt sind.

Jedes Werk muss bezeichnet sein mit einer Aufschrift und begleitet mit einem versiegelten Brief, von aussen mit derselben Adresse und innen mit dem Namen, Zunamen, Vaterland und Wohnort des Künstlers. Ausser diesem Brief muss das Werk begleitet sein mit einer Beschreibung, welche die Idee des Künstlers angiebt, auf dass, verglichen mit der Ausführung, man auf ihre Uebereinstimmung schliessen könne.

Die Beschreibungen werden den Richtern eingehändigt. Die versiegelten Briefe aber werden sorgsamst von dem Sekretair verwahrt und nur derjenige wird eröffnet werden, welcher das Motto jenes Werkes trägt, das die Ehre des Preises erhalten wird. Alle andern werden unberührt den Beauftragten zugleich mit dem Werke zurückgegeben und zwar gleich nach der Ausstellung der Werke, welche der Preisertheilung folgt.

Die Werke der Bewerber, welche bei der Ablieferung nicht in gutem Zustande befunden werden, werden nicht angenommen. Bei der Uebergabe aber der Werke wird von dem Inspektor eine ausführliche Quittung gegeben werden, welche man nachher demselben bei der Rückgabe der nicht prämiirten Werke zurückstellen muss. Wenn die Werke der Künstler im Laufe eines Jahres nicht zurückgefordert werden, so haftet die Akademie nicht für die Erhaltung.

Das Urtheil wird einer bestimmten, dazu festgesetzten Commission anvertraut werden und ausgeführt mit den gehörigen Vorsichtsmassregeln und mit motivirten Voten, mit Vorbehalt der entscheidenden Anerkennung des akademischen Rathes. Später wird es veröffentlicht im Verein mit den Urtheilen über die anderen Concurrenzarbeiten.

Das gekrönte Werk, welches Eigenthum der Akademie wird, wird sich unter den andern durch eine Lorheerkrone auszeichnen und durch eine Inschrift Namen und Vaterland des Künstlers anzeigen.

Mailand. Mai 1853.

Der Wirkl. Geh.-Rath Sr. K. K. Maj.
Graf Ambrogio Nava. Präs.
P. M. Rusconi. Secr.



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 33. Sonnabend, den 13. August. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Das System der Erfindung und ihre innere Nothwendigkeit.

Gelehrte, Kunstforscher, Liebhaber der Antike, sowie viele Künstler haben sich bemüht, die Malertechnik der Alten wieder zu entdecken oder nachzuahmen. Solche Bestrebungen sind schon früh von mehr oder minder glücklichen Erfolgen begleitet gewesen, namentlich nach der Ausgrabung Herculanums und Pompejis, wo die Speculation einen theilweis richtigeren Weg einschlagen konnte. Alle diese Versuche mussten sich, da sie auf ein Ziel hinliefen, im Allgemeinen sehr ähnlich sehen, sind aber bei näherer Prüfung ausserordentlich verschieden von einander.

Die meisten dieser Versuche gehen auf die enkaustische Schmelzmethode hinaus und behandeln das Wachs als das Hauptbindemittel der Farben. Zuerst im 17. Jahrhundert wurden vom Grafen Caylus, Dr. Mayault und dem Maler Vien mehrere Arten von Wachsmalerei erzeugt. Man konnte mittelst derselben auf Leinwand, Holz und Gyps malen. Auch Bacheller und Andere, selbst Claude Lorrain, übten die Wachsmalerei. Endlich verdient noch Benjamin Calau Erwähnung, der das punische Wachs der Alten wieder herzustellen trachtete. Viele ausgezeichnete Köpfe zu Anfang des 19. Jahrhunderts tadelten im Allgemeinen die Sucht, die Malertechnik der Alten wieder auffinden zu wollen, indem sie behaupteten, der Neuzeit ständen überhaupt in jeder Technik umfangreichere Mittel zu Gebote, als dem Alterthum. Dies hiess aber das Kind mit dem Bade verschütten. Eine Technik, die fast 2000 Jahre hindurch eine aldobrandinische Hochzeit uns erhielt, ist nachahmenswürdig. Die Praxis der Alten ist bewundernswerth; von ihrer Sorgfalt, mit der sie ihre Werke besonders in technischer Beziehung ausführten, aber noch Alles zu lernen. Dass diese Ansichten von Mehreren getheilt wurden, beweist die in diesem Jahrhundert fortgesetzte Forschung über die Malweise der Alten.

Wir verdanken diesen Bestrebungen bereits ein verdienstvolles Werk: Die enkaustische Malerei, von Fernbach in München. Belesenheit, wissenschaftliche Durchbildung, Studium, Erfahrung und Talent unterstützen einander in diesem Werke. Die Erfindung ist neu und eigenthümlich. Sie hat indess, wie alles Menschliche, ihre Unvollkommenheiten: die wiederholt vorkommenden Einschmelzungen und die damit verbundene Möglichkeit der Zerstörung des Bildes durch Feuerfangen bei der letzten Einschmelzung; ferner die Verwendung des Kautschucks: dieses elastischen Körpers, der auch in seinen Auflösungen nie zur Ruhe gelangt und in jeder Verbindung mit öligen und anderen Harzsubstanzen nur als Störenfried gedacht werden kann.

Dieser Erfindung ging die von Knierlom voraus. Dieselbe ist eine Harzmalerei zu nennen, deren Wesen darin besteht, Wände oder Bildflächen mit Leinwasser oder Schellackauflösung zu sättigen und hierauf mit Farben, deren Bindemittel aus Copaiva-Balsam und Wachs besteht, zu malen. Sie hat sich weniger Anerkennung verschafft, als die Fernbach'sche Enkaustik.

In der „Haude und Spener'schen Zeitung" vom 9. Juni 1846 ist noch einer Erfindung des Professers Schlothauer und Bergraths Fuchs in München erwähnt [1]), welche, mit Wasserfarben ausgeführt, dann zur Conservirung einen Ueberzug von Silicium-Auflösung (vielleicht kieselsaurem Kali) erhält.) —

Anderweite Leistungen oder Bestrebungen in diesem Fach sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

Was meine Bestrebungen und Leistungen auf dem Felde der Wandmalerei anbelangt, so wurden sie nicht künstlich oder absichtlich hervorgerufen, sondern waren das reine Ergebniss eigener Anschauung der alten Ueberreste der Malerei in Rom, Pompeji und Athen, in welchen Orten ich länger zu verweilen das Glück hatte. Die in der Einleitung und dem Vorwort mitgetheilte kurze Geschichte meiner Erfindung zeigen den Ver-

1) Auch im Kunstblatt 1846 No. 33. findet sich ein Artikel über diese, bekanntlich von den Erfindern Stereochromie genannte Malart, welche bei den Kaulbach'schen Fresken im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin angewendet wird und auch bei der malerischen Ausschmückung der Schlosskuppel ebendaselbst benutzt wurde. D. Red.

lauf, den sie nahm. Diese Erfindung, welche seit dem Juli 1845 kein Geheimniss bleiben konnte, indem die Proben derselben zur Ansicht und Prüfung in meinem Atelier aufgestellt waren, dürfte indess weder in ihrem inneren Zusammenhange, noch in ihrer Behandlungsweise zur Genüge bekannt geworden sein, weshalb ich mich eben zur Mittheilung auf diesem Wege entschloss.

Ehe ich nun zu dem System meiner Erfindung und ihrer inneren Nothwendigkeit übergehe, fasse ich kürzlich die in Rom, Pompeji und Athen in Bezug auf antike Malerei gemachten Beobachtungen zusammen, um darzuthun, wie diese Erfindung sich aus jenen Beobachtungen entwickelte.

1. Der Malgrund oder die Folie (Tectorium). Die haarscharfe Trennung der Farbengebung von dem Kalk auf den besseren pompejanischen Wandbildern setzte voraus, dass auf die Mauer ein Malgrund, eine Folie aufgebracht war, die das mehr oder mindere Eindringen der Farbe in die tiefern oder flachern Poren des Kalks verhinderte. Vitruv erwähnt aber ausdrücklich des Marmorstaubs als des Materials, womit das letzte Tectorium, also die Bildfläche selbst, hergestellt wurde. Wenn dieser Marmorstaub (also kohlensaurer Kalk) wiederum mittelst Wasser auf die Wandfläche aufgetragen wäre, so hätte darauf sich nicht *al fresco* mit Wasserfarben malen lassen, denn dies wäre bereits eine weisse Färbung *al fresco*. Es möchte übrigens bei manchen Bildern der Fall gewesen sein, dass man auf dieser Tünche mit Honig- oder Eiweissfarben gemalt hat [1]). Die meisten der mir zu Gesicht gekommenen pompejanischen Bilder hatten aber theils einen matten, theils starken Glanz, sie konnten mithin keine Erzeugnisse von Wasserfresken sein. Die Proben davon waren fetthaltig. Hätte man nun mit Fettfarben auf das trockene Tectorium gemalt, so würde das flüssige Bindemittel der Farbe durch die Kalkwand aufgesogen werden, die Farbenkörper selbst ohne hinlängliches Bindemittel geblieben, mithin leicht zerstörbar geworden sein, auch abgesehen von der Schwierigkeit solcher Malart. Wenn man nun annimmt, es sei das Tectorium vorher genügend mit Oel-, Harz- oder Wachssubstanzen getränkt worden, um das Verschlucken des Farbenbindemittels zu verhindern, so möchte in der That auch diese Methode der Anwendung sich in Pompeji vorfinden. Doch da die Verbindung der Farbe selbst mit dem Tectorium hier nur die der gewöhnlichen Oelmalerei oder des Oelanstrichs wäre, so müsste dennoch an feuchten oder an den dem Einflusse der heftigsten Sonnenstrahlen preisgegebenen Orten ein Abblättern der Farben vorgekommen sein. Dies war aber bei der von mir besonders beobachteten Art der Malerei nie der Fall. Es zeigten sich vielmehr einzelne Pinselstriche, ja ganze Contouren wie vertieft oder gravirt. Es war also nur noch ein Schluss möglich, nämlich der: dass diese Art der Malerei in einer frischen, der Pinselführung nachgebenden, einen vertieften Contour zulassenden, eine innige Verschmelzung der Farbe mit der Folie mittelst des Pinsels möglich machenden, Folie oder in einem Tectorium ausgeführt wurde, das, mit Oel-, Harz- oder Fettsubstanz und Kalkpulver (Marmorstaub) gebildet, frisch auf die Mauerfläche gestrichen und darauf geebnet war. Dass dies leicht und sicher ausführbar, ergaben die ersten Versuche.

Dieser Schluss begründete das System meiner Erfindung; er bildete einen sicheren Grundstein, welcher durch später gemachte Versuche und das Studium seines chemischen Verhaltens nie gewankt hat.

2. Es blieb nun noch übrig zu erforschen, welche Fett-, Oel- oder Harzsubstanz sich die Alten theils zur Folie (Tectorium), theils zum Bindemittel der Farben bedient hätten. Beides musste homogen sein, d. h. es musste eine innige Verbindung des Tectoriums (also kohlensauren oder reinen Kalks) mit der Farbe durch die gegenseitige Wirkung der Bindemittel bewirkt werden.

Hierbei kam mir die in Athen gemachte Entdeckung zu statten, dass jene gelbbraune, rauhe Oxydbildung von öligen, harzigen Substanzen herrühren müsse, welche die Griechen zur (vielleicht erst späteren) Bemalung der Tempel anwendeten; auch jene dünne lasirende Farbe an einzelnen Fragmenten liess auf ein Durchscheinen der öligen Farbenbindemittel schliessen.

Das Terpentinharz ist ein Erzeugniss des griechischen Bodens, es wird noch heut in Griechenland zu den verschiedenartigsten Zwecken verwendet. Man benutzt es zur Conservirung des Weins, zu einem trefflichen Wundbalsam, zum Anstrich u. s. w. Es ist von ausgezeichneter Güte zu haben. Man kann daher auch ohne weitere Beweisführung ziemlich sicher annehmen, dass auch die alten Griechen es hinlänglich gekannt und benutzt haben. Wachs hatte der honigreiche Hymettes bei Athen im Ueberfluss und umsonst war Pallas Athene nicht Beschützerin des Oelbaums gewesen.

Hier war also auf griechischem Boden Oel, Harz und Wachs im Ueberfluss gewesen und fand daher mit grosser Wahrscheinlichkeit Anwendung bei der Malerei der alten Griechen, eine Anwendung, die, so zu sagen, ihnen auf der Hand lag.

In Athen, wo ich die ersten Versuche ausführte, bewährte sich der in Pompeji gezogene Schluss von der Anwendung einer nassen Folie in folgender Art. Marmorpulver mit römischem Oleo cotto, auf einem Reibsteine gerieben, liess sich von dicker Consistenz vortrefflich auf Marmor, trocknen Kalkmörtel auftragen und ebnen und mit Oelfarben, welche mit Terpentin und Wachs versetzt waren, bemalen. Dann setzte ich zu dem ersten Auftrag der Folie noch Terpentin und Wachs u. s. w. Kurz die ersten Versuche glückten sogleich vollkommen und liessen in der Behandlung nichts zu wünschen übrig. Eine dieser Proben hat sich erhalten, die übrigen wurden zerstört, weil ich sie wegen ihrer Schwere nicht hunderte von Meilen als Ballast mitführen wollte, und ich ja täglich neue anfertigen konnte. Doch erst drei Jahre später gelang es mir, alle jene Schwierigkeiten zu besiegen, die dies sich immer mehr und mehr erweiternde Feld mit sich brachte.

Klima, Zeitbedürfnisse, Baustyl, Technik, Material und wissenschaftliche Mittel entfernen uns sowohl vom Alterthum, als vom Süden. Dass die Wandmalerei im Allgemeinen unseren Verhältnissen als angemessen erachtet wurde, beweist ihre zunehmende Verbreitung; dennoch bietet der Norden der Ausübung derselben grössere Schwierigkeiten dar, als der Süden. Der Frost, der starke Gehalt der Wasserdämpfe in der Atmosphäre und im Erdboden üben auf die Bauwerke einen zerstörenderen Einfluss, als die Hitze des Südens, besonders auf Mauerwerk. Wenn unsere klimatischen Verhältnisse also schon nachtheilig auf die Bauwerke einwirken, um wie viel mehr dürfte der Verfall der mit ihnen verbundenen Malereien zu befürchten sein.

Eine dauerhafte Wandmalerei müsste also

1. den klimatischen Verhältnissen begegnen und

1) Nimmt man an, dass der Marmorstaub, dessen Vitruv als letztes Tectorium der Wand erwähnt, in entmischter Form (gebrannt), also als Kalk angewendet sei, so hätte hierauf natürlich eine Malerei al fresco stattfinden können, doch scheint diese Annahme willkürlich. Wenn man diese Annahme aber macht, um so besser würde der entmischte kohlensaure Kalk sich mit öligen, harzigen oder Fettsubstanzen zu einer kittartigen Folie verbunden haben, hätte alsdann aber die Pigmente der al fresco Farben bedingt, die durch Aetzkalk nicht zerstört werden.

2. das gewöhnlich verkommende Baumaterial nicht allein zur Aufnahme eines Bildes benutzen, sondern auch vorbereiten können.

ad 1. Unsere klimatischen Verhältnisse lassen sich aber in ihren schädlichen Einflüssen in Bezug auf Wandmalereien zusammenfassen in Frost, Feuchtigkeit, Temperaturwechsel und unmittelbare Einwirkung des Sonnenlichts, und zu diesen Uebelständen gesellt sich noch

ad 2. die grössere oder geringere Porosität, mithin Capillarität, ja hygroscopische Eigenschaft unseres gewöhnlich verwendeten Baumaterials.

Die ad 1 und 2 angeführten Uebelstände sind es, welche zusammenwirkend und sich unterstützend den nordischen Zahn der Zeit bilden. Ihnen widersteht weder Marmor noch Sandstein, höchstens Granit über 300 bis 400 Jahre, wo dann geringere oder grössere Spuren von Verwitterung eintreten. Noch unbeständiger ist der Kalkbewurf und über die Dauer der neuerdings beim Baumaterial verwendeten Cemente lässt sich noch nicht genügend urtheilen. —

In Bezug auf den Kalkmörtel stellt sich aber in der Zusammenwirkung der Feuchtigkeit mit diesem Baumaterial noch ein dritter Uebelstand heraus, nämlich die Salz- und Salpeterbildungen der Mauern, welche durch die Verwendung eines ungeeigneten Materials herbeigeführt werden. —

Nach genauer Untersuchung aller der zerstörenden Kräfte, welche theils unsere Atmosphäre besitzt, theils auch in unserem gewöhnlichen Baumaterial enthalten sein können, ergaben sich als die erbittertsten Feinde die Feuchtigkeit der Mauern und ungleichartige Porosität fast allen zum Bauen verwendeten Materials; ihnen musste daher an der Wurzel begegnet werden.

Dies geschah aber wie von selbst durch Austrocknung der zu bemalenden Fläche, Tränkung derselben mit öligen und harzigen Substanzen und sofortige Verschliessung der Poren mittelst der Folie, deren Bemalung alsdann weiter nichts im Wege stand. Dieser Prozess ist eine Analogie der Verbindung des Kalks mit dem Mauerstein.

Es ist bekannt, dass die Verbindung des Kalks mit dem Mauerstein eine rein physikalische ist und dass man, um diese Verbindung beim Aufführen von Mauerwerk zu begünstigen und kräftiger zu machen, die Mauersteine stark befeuchtet. Wird nun der nasse Stein mit dem gleichfalls nassen Kalk verbunden, so saugt der inwendig trockene Stein den Kalk ungleich kräftiger an, als wenn man den Kalk auf den trockenen Stein aufträgt. Dasselbe gilt vom Bewurf einer ganzen Mauer mittelst des Kalks.

Ganz dasselbe fand ich in Bezug auf die Tränkung der porösen Körper zur festeren Aufnahme der Folie. Wenn nun aber zu dieser Tränkung eine flüssige Substanz verwendet würde, die wiederum die Eigenschaft besässe, die Folie auf der Fläche, wo sie die Mauer berührt, zu lösen, so müsste die Verbindung mit der Mauer oder dem porösen Körper um so inniger bewirkt werden. Diese Flüssigkeit fand sich im Terpentingeist.

Diese erste Tränkung der Mauer oder des porösen Körpers wurde nun nach Maassgabe der grösseren oder geringeren Porosität entweder einzig mit Terpentingeist oder bei starker Porosität mit Terpentingeist, Oel und Wachs bewirkt. Ueberhaupt bewährten sich manche andere Zusammensetzungen, nur blieb der Terpentingeist das vorherrschende Agens.

Wurde nun auf den so getränkten Körper die Folie, welche aus geschlemmtem Kalk oder Kreide, Trockenöl, Wachs und Terpentin bestand, als zäher Brei aufgetragen, so verband sich dieselbe sogleich überaus kräftig mit dem nassen porösen Körper oder der Kalkwand; und hiermit waren den Einflüssen der Feuchtigkeit und der Ungleichartigkeit der Porosität Schranken gesetzt. Es war ein neutrales Gebiet gebildet, welches eben so innig mit den Poren der Körper verbunden war, als die Folie wiederum es einer auflösenden Farbe gestattete, sich mit ihr innigst zu verschmelzen. — Meine Versuche ergaben, dass diese Folie sich auf alle Körper auftragen liess, die nicht chemisch zerstörende Eigenschaften entweder auf die Bindemittel oder das Kalkpulver, die Kreide etc. ausübten.

Die Eigenschaften dieser Folie waren demnach

1. sich kräftig mit dem verschiedenartigsten Materiale zu verbinden;
2. jede, wenn nicht zu ätzende Feuchtigkeit aus der Mauer oder dem Körper von der Farbengebung fern zu halten;
3. die Ungleichartigkeit der Porosität aufzuheben, um
4. jedem Material eine und dieselbe günstige Färbung für Malerei zu geben.

Zahllose Versuche sind über die Zusammensetzung der geeignetsten, allen Zwecken entsprechenden Folie gemacht und durch eine Reihe von Jahren erprobt worden. Dies ist die in verschiedenen Modificationen anwendbare Verbindung, welche als die beste von allen erkannt wurde. Sie besteht aus: gereinigter und geschlemmter, sechs Stunden gebrannter Kreide [1]), Trockenöl (Leinölfirniss), Wachs, Terpentingeist und verschiedenen Harzzusätzen, Terpentinh., Mastix und Dammar. Ist diese Folie gut getrocknet, so haben alle damit angestellte Versuche, z. B. Liegen in der Sonne und im Wasser, starke künstlich erzeugte Hitze, siedender Wasserdampf, selbst schwache Behandlung mit Säuren, Alcohol und Alcalien, auch Salmiakgeist, erwiesen, dass sie nicht damit anzugreifen ist.

Die mit dieser Folie erzeugte Bildfläche entsprach nicht allein den Bedingungen, die ihr die Nothwendigkeit auferlegte, sondern sie übertraf noch die Eigenschaften eines guten Maltuchs darin, dass sie die Farben leichter annahm und überdies nicht fadenscheinig war. Es malte sich auf dieser mässig schlüpfrigen, willig jedem Pinselstrich folgenden Masse leicht und angenehm. Der Pinsel vermochte nicht tiefer einzudringen als nöthig war, um die Kittmasse zu lösen und mit der lösenden Farbe zu verbinden; nur musste zuletzt das Bindemittel der Farbe diese lösende Eigenschaft besitzen. Siehe weiter unten.

Auf der so bereiteten Folie hätte übrigens, wenn man sie gut ausgetrocknet, der Anwendung der gewöhnlichen Oelfarbe nichts im Wege gestanden, doch beabsichtigte ich ganz besonders eine Verbindung der Farbe mit der Kreidefolie selbst und darum musste das Farbenbindemittel wiederum lösend auf die Folie wirken. Der Farbenträger der gewöhnlichen Oelfarbe für Kunstmalerei ist reines gebleichtes Lein-, Nuss- oder Mohnöl. Wenn die Bereitung der Farben auch mit der gehörigen Vorsicht geschieht, so haben dieselben noch nach zahllosen, auch von mir sich bestätigt gefundenen Erfahrungen folgende Nachtheile:

1. Das Dichterwerden des Oels beim Trockenprozess, also dadurch entstehende Verdunkelung der Farbe;
2. Ungleichmässiges Auftrocknen der hellen und dunklen Farben, wodurch leicht Disharmonie hervorgerufen wird;
3. Bildung der Oelsäure an der Luft, wenn man auch möglichst reines Oel dazu verwendet. Diese Säure wirkt aber auf einige Farben desoxydirend, woraus Veränderungen der Farben entstehen.

Das Oel ganz zu verbannen, schien mir unzweckmässig,

1) Statt der gereinigten, geschlemmten und dann 6 Stunden gebrannten Kreide kann man auch reines, aus Marmor erzeugtes Kalkpulver mit Schlemmkreide, oder Kalkpulver mit Thon, oder Kalkpulver mit Ziegelmehl, oder Kalkpulver mit Eisenschlacke anwenden. Es ist sehr bequem, im Gebrauch ein Material zu verwenden, weshalb der halb gebrannten Kreide der Vorzug gebührt.

da die gesammte Malertechnick kein besseres Material aufzuweisen hat; ich begnügte mich daher, es möglichst unschädlich zu machen, und dies geschah bei der Bildung des Farbenbindemittels folgendermaassen.

Ich verwendete bei Bildung des Farbenträgers nur so viel Oel, als nöthig war, den zu schnellen Trockenprozess desselben zu verhindern und bediente mich derselben nur im reinen, an der Sonne gebleichten Zustande. Die Bildung der Oelsäure wurde theils durch die die Folie darstellende Kreide sehr gebrochen; durch starken Zusatz von Wachs und den schnelleren Trockenprozess wurde ebenfalls der Oelsäurebildung begegnet, in welchem Bezuge auch das Creosot mit Vortheil angewendet wurde. Auch ein geringer Zusatz von Aether that die beste Wirkung.

Einen durchaus gleichmässigen Trockenprozess aber erreichte ich dadurch, dass ich den schwerer trocknenden Farben weniger, den leicht trocknenden mehr Theile des Oels überliess.

Der geringe Zusatz von Harzen diente dazu, theils einen schnelleren Trockenprozess zu erzielen, theils um dem Farbenträger eine beim Malen angenehme Behandlungsweise zu geben, der Zusatz von Terpentingeist endlich diente gleichfalls als Beförderungsmittel des Trockenprozesses, aber besonders in seiner Eigenschaft, die Folie zu lösen und so eine Verbindung des Farbenkörpers mit der Folie herbeizuführen.

Der Farbenträger war demnach zusammengesetzt aus gebleichten Saamenölen, Wachs, Harzauflösungen, Terpentingeist, Aether und Creosot; — letztere beide jedoch nur bedingungsweise.

Dies Bindemittel der Farbe schloss auch durch den starken Wachsgehalt die Eigenschaft in sich, dem Sauerstoff der Luft kräftig zu widerstehen, ferner hierdurch und auch durch den geringen Zusatz von Harzen den Wirkungen des Wasserdampfes der Atmosphäre entgegenzutreten. Hierzu kam die gemachte Erfahrung, dass dieser Farbenträger Jahre lang, selbst den unmittelbaren Sonnenstrahlen Preis gegeben, sich ausser dem Dichterwerden nicht veränderte.

Er wurde in variablen Mischungen angewendet und schien in Verbindung mit der Farbe und Folie nach Jahren nur noch einen Körper zu bilden.

Es war nun noch schwierig, auf einen so in seinem inneren Zusammenhange organisch gebildeten Körper (Bildkörper) ein neues Farbensystem aufzubringen, nämlich Lasur und Retouche. Erfahrung und Uebung liessen endlich auch diese Schwierigkeit gelöst werden, und zwar bei unverbesserlichen Stellen durch Wegnahme der Folie bis auf die zu bemalende Ebene der Wand, mit Erneuerung der fehlerhaften Stelle oder auch durch Wegnahme blos des Farbenkörpers, entweder mittelst Aether und Alkohol, oder Abkratzen der Farbe mittelst scharfem Messer etc., Aufätzen des Grundes mit Terpentingeist und Creosot. Eine leichte Retouche oder Lasur auf der Farbengebung wurde schon bewirkt durch starkes Frottiren der zu lasirenden oder zu retouchirenden Stelle mit Terpentinessenz, leichtes Anfeuchten der Stelle mit dem Bindemittel und sofortige Ausführung derselben, u. s. w.

Jeder Ueberzug wurde an den so erzeugten Bildern in den ersten Jahren durchaus als schädlich befunden, doch ist ein Ueberzug derselben nur nach vollständiger Erhärtung der Massen denkbar. Waschungen mit Alcohol von 70—80 % übten eine gute Wirkung auf die Conservirung der Bilder.

Das System dieser Erfindung schliesst sich demnach treu dem der alten pompejanischen Wandbilder an; doch ist hiermit keineswegs gesagt, dass die von mir zusammengesetzten Bindemittel der Farbe und der Folie die der Alten seien. Ich wage es indess, ehe ich eines Besseren überzeugt werde, zu behaupten, dass sie denselben nahe kommen. Da die Mittel, deren sich die Alten hierzu bedienten, nicht bekannt sind, so konnte ebenfalls von einer Nachbildung ihrer Art zu malen nicht die Rede sein. Der mühevolle Weg der Versuche und daraus gesammelte eigene Erfahrung, auf der Grundlage der Wissenschaft basirt, konnte einzig zu den bis jetzt erreichten Resultaten führen.

Die organische Chemie bietet aber bis heut noch viele Dunkelheiten dar. Hier scheint der Verhang zu beginnen, mit dem die Gottheit sich dem Menschen verhüllt. Ein organischer Körper lässt sich in seine Grundstoffe zerlegen, aber aus ihnen nicht bilden. Die Verbindungen der öligen, harzigen und Fettsubstanzen mit einander und ihr Verhalten zu einander bedürfen noch ernsterer Forschungen, als ich ihnen widmen konnte. Hier musste nicht allein eigne, sondern die seit dem Gebrauch dieser Materialien bekannten Erfahrungen den sicheren Grund bilden.

Die Erfindung basirt demnach

1. auf der Eigenschaft des kohlensauren Kalks, also der Kreide, des Marmorstaubes, wenn er entmischt von der Kohlensäure, sich durch kohlensaures Gas wieder als solchen herzustellen, sei die Wirkung eine künstliche oder durch das Gas der Atmosphäre erzeugte.
2. Auf der Eigenschaft der organischen Körper, also der öligen, harzigen und Fettsubstanzen, mit der Zeit durch den Sauerstoff der Atmosphäre zersetzt zu werden.
3. Darauf, dass das Wachs zwar diesem Prozess auch, aber nur in weit geringerem Grade unterworfen ist.

Dieselbe basirt ferner:

a) Auf der innigen Verbindung, welche der feingepulverte kohlensaure, theils entmischte kohlensaure Kalk, also Kreide etc., mit öligen, harzigen und Fettsubstanzen einzugehen fähig ist und dass ihre Erhärtung dadurch beschleunigt wird, in so fern diese Substanzen viel Kohlenstoff enthalten und der Zutritt des Sauerstoffs und des kohlensauren Gases der Luft zu den Kreidetheilchen der Masse nicht aufgehoben ist, in so fern nirgend ein hermetischer Verschluss stattfindet; denn die überaus dünne Umhüllung der Kreidetheilchen ist nicht fähig, diesen herbeizuführen. [1])

b) Die Erfindung basirt dann auf der Eigenschaft der noch frischen Masse, sich durch Terpentingeist leicht auflösen zu lassen, um so eine Verbindung des mit Terpentingeist verbundenen Farbenkörpers eingehen zu können.

c) Die Erfindung basirt ferner auf der Porosität fast aller Körper, wodurch das durch Tränkung des zur Bemalung bestimmten Körpers verstärkte Ansaugen der Kreidefolie möglich ist. Hierdurch dringen die Theilchen der Folie in die Poren selbst und verbinden sich mit dem Körper durch Co- und Adhäsion.

d) Die Erfindung basirt endlich auf der gleichmässigen Elasticität, welche sowohl der Folie als dem Farbenkörper durch das gleiche Bindemittel gegeben wurde und es daher einer harmonisch wirkenden Elasticität gestattet, sich bei dem schnellen Temperaturwechsel beliebig, ohne sich zu stören, geltend zu machen [2]).

---

1) Der zum grösseren Theil in der leicht gebrannten Kreide noch enthaltene kohlensaure Kalk scheint unumgänglich nothwendig zu sein, um die anfänglich sich bildende Oelsäure aufzunehmen und mit ihr sich zu verbinden, — während die später sich erzeugende Kohlensäure an den reinen Kalkgehalt tritt.

2) Ist der zu bemalende Körper ein Metall, welches eine langsame Oxydation durch das Bindemittel der Folie zulässt, als Eisen, Kupfer oder Zinn,

Diese gleichmässige Elasticität der Massen regulirt den Trockenprozess, indem sie, nach und nach abnehmend, sich der Elasticität des ganzen Bildkörpers anschliesst[1]).

Dies wäre nun im Allgemeinen das System der Erfindung und die Darlegung ihrer inneren Nothwendigkeit und ihres Zusammenhanges.

Diese Art der Malerei gestattet jeden Grad der Ausführung, man kann durch die Benutzung der verschiedenartig zulässigen Mischung der Bindemittel eine glänzende oder matte Bildoberfläche erzielen. Am besten haben sich die in halbglänzender Oberfläche dargestellten Proben in Bezug auf unmittelbare Einwirkung des Sonnenlichts und der Atmosphäre erhalten. Es lassen sich auf halb getrockneter Folie sogar Miniaturen erreichen, weil die mit dem Bindemittel sehr theilbare Farbe sich noch besonders gut zu den subtilsten Darstellungen eignet.

Es kommt nun schliesslich der Farbenkörper oder Farbestoff in Betracht und hier besonders in Rücksicht auf seine Dauer. Alle in der gewöhnlichen Oelmalerei sich bewährt habenden Farben können hierzu verwendet werden. Die grössere oder geringere Dauer der Farbengebung hängt aber einzig von der chemischen Reinheit der einzelnen Farben ab. Es werden nun aber, mit wenigen Ausnahmen, alle im Handel vorkommenden Farben in dazu eingerichteten Fabriken bereitet. Bei Bereitung der Farben in grossen Mengen wird aber jene Sorgsamkeit vermisst, die nöthig ist, um ein reines Farbenmaterial zu erzeugen. Sie werden schlecht ausgeschäumt und im Handel sogar oft verfälscht, wodurch ein solches *qui pro quo* zum Nachtheile der Künstler oft ihren Werken verderblich wurde.

Es ist aber nicht allein bequem für den Künstler, eine für seinen Gebrauch präparirte Farbe käuflich erhalten zu können, sondern sogar nothwendig, in so fern jede Zeit, die er seinem Schaffen entzieht, eine weggeworfene bleibt. Sollen demnach nicht ernstliche Nachtheile für die Kunst entstehen, so müsste den Farbenhändlern und Fabrikanten, welche die Farben sowohl im rohen, als bereiteten Zustande den Künstlern feilbieten, die Pflicht auferlegt sein, für jene hohen Preise denselben ein möglichst bestes Material zu liefern. Der Farbenbereiter und Farbenhändler dürfte sich auf Kosten der Kunstleistungen nicht bereichern wollen.

Alle tauglichen Mineralfarben, d. h. die im Wasser unlöslichen Metalloxyde, sind die beständigsten, denen die Frittenfarben noch vorzuziehen sind. Die Lack- und Pflanzenfarben müssen indess in offenen Räumen möglichst vermieden werden, sind aber im Inneren mit Vorsicht anwendbar. Die Farbenscala bleibt, auch ohne schmeichelnde Lackfarbe, immer noch umfangreich genug, um die feinste Tönung und Nüancirung der Farbengebung zuzulassen. Die meisten Pflanzenfarben enthalten Kohlenstoff, der sich mit dem Sauerstoff der Luft zur flüchtigen Kohlensäure verbindet und an den Kalk tritt, weshalb sie auch in der gewöhnlichen Frescomalerei nicht angewendet werden. Selbst die schwarzen und braunen Kohlenfarben sind nicht beständig.

Wir schliessen nun diesen Abschnitt mit dem Wunsche, auch dem Chemiker von Fach jene Andeutungen gegeben zu haben, welche den inneren Zusammenhang der Farbengebung rechtfertigen und die mit der Zeit steinartige Erhärtung möglichst erklären sollten, und gehen im folgenden Abschnitte zu den einzelnen Materialien über, welche die Bestandtheile der Zusammensetzungen bilden. (Fortsetzung folgt.)

so wird durch das Oxyd noch eine chemische Verbindung erzielt, ausser der Ad- und Cohäsion.

1) Dieser Trockenprozess, die hier sich lösenden und eingegangenen neuen Verbindungen, möchten noch manche Dunkelheiten darbieten; nicht allein im Innern der Folie, durch Bildung der Oelsäure, vielleicht auch des Kohlenwasserstoffgases, sondern auch durch den Zutritt des Sauerstoffs der Luft an den Kohlenstoff der öligen Substanzen u. s. w.

Die neue Capelle im Königlichen Schloss zu Berlin.

1. Der innere Raum.

Die auf Befehl Sr. Majestät des Königs seit dem Jahre 1845 bis in die jüngste Zeit von Stüler und Schadow erbaute Neue Capelle ist nunmehr auch in der inneren Ausschmückung ganz vollendet und harrt der Allerhöchsten Bestimmung zu ihrer Einweihung als Gotteshaus entgegen.

Sie enthält bei ihren grossen Dimensionen des äusseren Baues, unmittelbar auf dem 62 Fuss hohen Gewölbe des Triumphthores nach der Schlossfreiheit aufruhend, ein räumliches Verhältniss von innerhalb 115 Fuss Höhe und 80 Fuss mittlerem Durchmesser, wogegen sie aussen bis zur Spitze des Kreuzes auf der Laterne der Schutzkuppel sich 225 Fuss über dem Strassenpflaster erhebt. Die Grundform derselben ist ein Achteck, von welchem 4 Polygone durch rechtwinklichte Nischen — deren eine, nach Osten gelegen, den Altar aufnimmt — und die anderen 4 in den Angeln durch halbrunde und überkuppelte Absiden geschlossen werden.

Der durch diese Anordnung bedingte Fussboden von circa 5000 □ Fuss Flächenraum ist durchweg mit den seltensten italienischen, französischen und belgischen geschliffenen und polirten Marmoren ausgelegt, dergestalt, dass in der Mitte der beiden Axen ein grosses Kreuz von musivischer Arbeit entsteht, die Quadranten und Nischen jedoch ein durch Friese abgetheiltes schematisches Muster bilden. Die, letztere umfassenden und zwischen durch gehenden Kanäle eines combinirten Systems von heisser Wasser- und Luftheitzung sind mit verzierten und durchbrochenen metallenen Platten bedeckt, durch welche die Wärme, über den ganzen Fussboden sich verbreitend, ausströmt; sie schliessen sich der ornamentalen Eintheilung desselben an.

Von hier an erheben sich die ganz mit Marmor bekleideten Plinthen und Wände der rechtwinklichten und halbrunden Nischen bis zum mittleren Kranzgesims der Pfeiler, durch welche die grossen Bogenstellungen getragen werden; und zwar die Plinthen mit ihren Füllungen und Friesen 7½ Fuss hoch mit vaterländischem schlesischen, harzer und hohenzoller Marmor; die Wände dagegen von Italiener, Polcevere, Pavonazetto, Corallino und den schönsten Brescien.

Die beiden grossen Eingangsthüren, welche sich in den Nischen nach Norden und Süden gegenüberliegen, werden mit ihren Marmorgewänden und Leibungen von einer gleichen reich ornamentirten Pilasterstellung abgegrenzt; die vergoldeten Flügel derselben sind mit metallenen Verzierungen bekleidet und in Felder abgetheilt, auf denen bildliche Darstellungen der acht Seligsprechungen nach dem Ev. St. Matthäi in Hautreliefs angebracht sind.

Eine mit einer vergoldeten und durchbrochenen Brüstung versehene Galerie, über dem Kranzgesimse der Hauptbogen und deren Pendentive, umgiebt, gleich einer Empore, rings herum den mittleren Raum, und von hier aus bauen sich die hohen Chorwände auf, welche über dem obersten Hauptgesimse und dem Tambour die mächtige Wölbung tragen. Vier und zwanzig Fenster und ein grosses Oberlicht in der Kuppel erleuchten das Gebäude; erstere bilden eine peripherische Gruppe, die von einer mit Rundbogen überspannten Pfeilerstellung eingerahmt wird, deren Pfeiler, von plastischen Engelsgestalten gekrönt, den Fries und das Hauptgesims stützen. Dasselbe sowohl wie die Lünetten über den Fenstern und die Pfeilerfüllungen schmük-

ken reich vergoldete Ornamente. Zudem enthalten die umlaufenden Friese des Kranz- und vorgenannten Hauptgesimses biblische, auf Goldgrund geschriebene Sprüche aus der Bergpredigt.

Auf dem hierauf ruhenden Tambour wölbt sich nun die massive Kuppel zwischen gusseisernen Sparren, welche oben in einem Kranze sich vereinen, der das 17 Fuss im Diam. haltende kreisrunde Oberlicht aufnimmt; 24 reich verzierte und vergoldete Felder bilden gleichsam ein weites, überspanntes Zeltdach, und die in drei Abtheilungen gemalten Cherubim- und Seraphim-Gestalten auf lichtblauem Grunde scheinen singend und betend den Gottesdienst zu weihen.

Eine Schutzkuppel, von schmiedeeisernen Sparren construirt und mit Kupfer eingedeckt, überdacht diese 80 Fuss weite Wölbung, und hierauf schliesst eine Laterne, von 8 Karyatiden getragen, mit vergoldeter Kugel und Kreuz das Bauwerk ab.

2. Der Altar.

In der Altarnische führen drei Stufen zu dem Podium, auf welchem der Altartisch steht. Rechts und links neben den Stufen befinden sich die beiden Kanzeln (Ambonen) zum liturgischen Gottesdienst und zur Predigt, und seitwärts schliessen Brüstungen bis zu den grossen Pfeilern den Altarraum ab; diese sämmtlichen Stücke sind von weissem Carrara und in den Füllungen mit den seltensten farbigen Marmoren und musivischen Einfassungen ausgelegt.

Der Altartisch besteht aus einer Unterplatte und einer von sechs romanischen Säulchen getragenen Deckplatte von orientalischem Alabaster, jede aus einem Stück, und hierüber baut sich ein Ciborium empor von 2 corinthischen Säulen und 2 dergleichen Wandpfeilern gestützt, welche mit reichen figürlichen Capitälen von weissem Marmor gekrönt sind; die Schäfte dieser Säulen und Pilaster sind ebenfalls Monolithen von 11½ Fuss Höhe bei 1¼ Fuss Durchmesser, und aus den Blöcken gearbeitet, die der Vice-König von Egypten, Abbas Pascha, für diesen Zweck Sr. Majestät dem Könige verehrt hat. Die goldrothe Farbe dieses kostbaren Gesteins, das durch die treffliche Bearbeitung und Politur fast durchsichtig geworden ist, vermehrt die Pracht und den Eindruck dieses für sich bestehenden Bauwerkes, welches ausserdem in seinen übrigen Theilen ganz aus carrarischem Marmor gefertigt ist und von Mosaikfriesen und vergoldeten Ornamenten geziert wird. Ein der Ziegelconstruction ähnliches Dach von bronzenen und vergoldeten Schuppen, auf dem Giebel mit einem mit Edelsteinen besetzten Kreuze versehen, überdeckt dasselbe. Marmorbänke, mit sammtnen Kissen belegt, sind ringsherum an der inneren Seite der Brüstungen angebracht.

An der mit antikem rothem Porphyr bekleideten und mit Mosaiken eingefassten Rückwand, welche die beiden Pilaster des Ciboriums einschliessen, schwebt ein 8¼ Fuss hohes, von Silber getriebenes, stark vergoldetes und mit Emaillen besetztes Kreuz, dessen innere Flächen mit kostbaren und grossen Edelsteinen ausgelegt sind, die Se. Majestät der König eigens dazu aus seiner Privatsammlung hergegeben hat. In der Mitte befindet sich der Kopf des Erlösers und an den Armen die vier Zeichen der Evangelisten, welche Bilder auch in Mosaik ausgeführt werden sollen.

3. Die Bilder in der Capelle.

Es bleibt nun noch der Bilder zu gedenken, mit denen die Capelle geschmückt ist, und beginnen wir damit, nachdem bereits der Cherubimgestalten in den Feldern der Kuppel Erwähnung geschehen ist, von der Galerie an nach abwärts solche aufzuzählen.

Auf den Pendentiven der 8 Hauptbögen sehen wir die vier grossen Propheten Jesaias, Jeremias, Hesekiel und Daniel, ferner Moses und Elias, Johannes den Täufer und Samuel dargestellt, desgleichen in den vier halbrunden Kuppeln die vier Evangelisten, unter Palmbäumen sitzend, von Engeln umgeben. In grösseren Compositionen nehmen jedoch die 4 halbkreisförmigen Nischen die Hauptmomente aus dem Leben des Erlösers auf, als: die Geburt, das Abendmahl, die Auferstehung und die Ausgiessung des heiligen Geistes.

Des Ferneren sind in sechs und neunzig Bildern, in den Füllungen der Hauptpfeiler, die wichtigsten Momente der Stiftung der christlichen Lehre durch eine Reihenfolge der für die Vorbereitung, Ausbreitung und Feststellung derselben bedeutendsten Personen dargestellt, welche mit besonderer Beziehung auf die Fürsten des brandenburgischen Hauses abschliesst. Und zwar mit den Pfeilern neben dem Altar beginnend: die Patriarchen; die Helden des alten Testamentes; die kleinen Propheten; die Fürsten und Könige der christlichen Zeit; die Märtyrer; die Reformatoren. Am Altare selbst die Apostel und gegenüberstehend die Fürsten des Hauses Brandenburg.

Nachdem wir hierdurch im Allgemeinen eine übersichtliche Darstellung des ganzen Bauwerks gegeben haben, müssen wir es uns hier versagen, in speziellere Data einzugehen, so wie die Namen aller seit 8 Jahren dabei beschäftigten Künstler und Werkleute der verschiedensten Art aufzuzählen, welche dasselbe mit dem grössten Fleiss, Sachkenntniss und Umsicht gefördert haben. Wir beschränken uns daher für jetzt auf das oben Gegebene, indem die Herausgabe eines besonderen Werkes in der Gropius'schen Kunsthandlung (Ernst und Korn) zu erwarten steht, welches durch Zeichnungen, Details und durch erläuternden Text eine ausführliche Darstellung bieten wird, worin auch Jener Erwähnung geschieht, und auf welches wir zur Zeit unsere Leser hinweisen werden. **S.**

Die Pariser Kunstausstellung von 1853.

Rosa Bonheur. — Franz Winterhalter.

Das Fach der historischen Malerei ist dieses Jahr so schwach vertreten, wir mögen nun die Anzahl der ausgestellten Werke oder aber ihren inneren Gehalt in's Auge fassen, dass wir uns unmöglich entschliessen können, unsern Kunstbericht gewohnter Weise mit der Besprechung der Leistungen auf diesem Gebiete zu eröffnen. Allerdings erscheint, hier wie anderwärts, das Bedeutendste, was die bildenden Künste zu Tage fördern, nicht auf den jährlichen Ausstellungen. In Kirchen und Palästen, in Versammlungssälen, in den Hallen der Volksvertretung, in Stadthäusern und anderen öffentlichen Gebäuden sind die Werke der monumentalen Kunst aufzusuchen, und so könnten wir dieses Jahr z. B. ein so eben vollendetes, umfangs- und figurenreiches Werk von hoher Vortrefflichkeit, welches der junge Meister Hippolyte Flandrin aus Lyon, in der von Hittorf erbauten, basilikenartigen Kirche des heil. Vincenz von Paula ausgeführt, unsern Lesern näher beschreiben, — ein Werk, das in Gestalt eines Frieses die ganze Fläche der beiden Seitenwände des Schiffes einnimmt; — wir glauben jedoch besser zu thun, wenn wir der Beschreibung dieses Werkes, an welches der Künstler vor wenigen Tagen die letzte Hand gelegt hat, einen eigenen Aufsatz widmen. Da nun ausser dem erwähnten Mangel an geschichtlichen Darstellungen, die diessjährige Ausstellung, bei manchem Anziehenden und Wünschenswerthen, — wie denn solches nicht leicht auf einem Pariser Salon fehlen wird — doch sehr wenig Hervorragendes, wenig namentlich in unserm Sinne Interessantes und Bemerkenswerthes ent-

hält, indem unser Augenmerk bisher vorzugsweise dahin gerichtet war, dem Leser nicht nur ein anschauliches Bild von der einzelnen Erscheinung zu entwerfen, sondern ihn auch im Allgemeinen mit dem gegenwärtigen Zustande der Kunst und deren ganzem Entwickelungsgange in Frankreich bekannt zu machen, — so wollen wir dieses Jahr, wo kaum zwei oder drei neue Namen sich in den Vordergrund drängen, uns auf die kurze Erwähnung des Vortrefflichsten beschränken, und zwar um so mehr, als wir schon 2 mal den Raum bedeutend überschritten haben, den in einem deutschen Kunstblatt die Besprechung einer fremden Kunst billigerweise in Anspruch nehmen kann; zumal die auf das Jahr 1855 bereits ausgeschriebene allgemeine Kunstausstellung in Paris uns zweifelsohne hinlängliche Veranlassung zu ausführlichen Berichten geben wird.

An die Stelle der Hierarchie der Gattungen, deren Fesseln wir somit abgestreift, tritt denn die natürlichere Ordnung des Verdienstes, insofern wenigstens, als die besten und hervorragendsten Werke der Ausstellung obenan zu stehen kommen; — denn von der strengen Durchführung einer solchen Rangordnung kann natürlich nicht im Entferntesten die Rede sein.

Kenner und Laien, Künstler und Publikum sind diesesmal so ziemlich einig darüber, dass dem „Pariser Pferdemarkt" von Mlle. Rosa Bonheur die Palme gebührt. Kaum ist wohl je einer Frau ähnliche Ehre angethan worden, oder um uns richtiger auszudrücken, kaum hat wohl je eine Frau, — ein Mädchen, so entschieden und fast ohne Widerrede, durch ihr blosses Verdienst sich an die Spitze einer so bedeutenden und reichen Vereinigung von Kunstwerken, wie der Pariser Salon ist, gestellt. Allerdings kann man dieses Bild nicht im höheren Sinne eine geistige Schöpfung nennen, indem Gedanke und Erfindung dabei nur sehr geringen Antheil haben: es ist dem Gegenstande nach ein Genrebild; denn die handelnden Personen sind zunächst nur Pferde, dann deren Führer. Auch nicht einmal von edler Art sind diese Rosse — keine schlanken Renner, keine vollblütigen arabischen Hengste, keine stattlichen Mecklenburger, es sind derbgegliederte, vollhaarige Normänner, Ackergäule und Zugpferde. Was ihm aber seinen Werth giebt, ist die Frische der Auffassung, das Leben der Bewegung, die entschlossene, rüstige Behandlung und die gründliche Durchführung — lauter Eigenschaften, die nicht nur eine ungewöhnliche Begabung und vielfache Studien, sondern gewissermassen einen männlichen Geist voraussetzen, wodurch die ganze Erscheinung um so wunderbarer wird. Zudem ist die Färbung von der grössten Kraft und Klarheit, und die Gesammtwirkung, in der silbergrauen Tonleiter durchgeführt, von der vollkommensten Harmonie. Und was all' diesen Vorzügen der Künstlerin den Stempel aufdrückt, ist die Selbständigkeit ihres Talentes, das in allen Stücken und von jeher kein Anschliessen an irgend ein Vorbild erkennen lassen, sondern sich rein auf die Natur stützt. Nur etwa ein leiser Anklang an Géricault[1]), liesse sich in dem Pferdemarkt bemerken, und dieses schon dessbalb, weil G. in der Regel dieselben Pferderaçen darstellte. Géricault, dieser unerreichbare Meister der Gattung, ist wohl auch der einzige, mit dessen klassischen Werken R. Bonheur einen Vergleich zu befürchten hätte, da sie dessen Stylgefühl, dessen Strenge und Adel der Auffassung so wenig ansprechen kann, als es ihr gegeben ist, in das tiefe Verständniss der Form des Pferdes, die gründliche Kenntniss seines Gliederbaues, das diesen Meister auszeichnete, einzudringen.

Was nun die Composition des fraglichen Bildes betrifft, so fallen zunächst in die Augen zwei Schimmel, von der Seite gesehen, die dessen Mitte einnehmen; neben diesen bäumt sich ein Rappe mit seinem Reiter gegen eine weisse Stute, die ihm entgegenwiehert. Nächst diesem ein Fuchs, der im raschen Trab seinen Führer mit sich fortreisst. Diese Uebereinstimmung in dem Schwung der Bewegung von Pferd und Führer ist mit grossem Glücke ausgedrückt, wie überhaupt auch das ganze Behaben der Pferde, Kopfwendung, Haltung, Ausdruck der Augen u. s. w., Alles der Natur abgelauscht ist. Hinter diesen folgen mehrere andere Pferde, meist beritten und sämmtlich vorwärtsschreitend, denn das Ganze ist als ein Zug vorgestellt, der von links nach rechts sich bewegt. Man zählt über 20 Gäule und eben so viele Männer. Rechts in der Ecke des Bildes wird erst der eigentliche Markt abgehalten: Dort gewahrt man im Mittelgrunde ein dichtes Gedränge von Pferden, von Rosskämmen und von Landleuten. Darüber erhebt sich eine leichte Anhöhe, von der blassen Morgensonne beschienen, mit dünnbelaubten Bäumen bewachsen, deren helles Grün mit dem Blassgrau des Himmels vortrefflich zusammenstimmt. Unter diesen Bäumen sind Gruppen von Zuschauern gelagert, meist in blauen Staubhemden; vornan erkennt man, die unvermeidliche Begleitung jeder Art von Schauspiels oder öffentlichen Auftritts, eine Reihe von Pariser Strassenjungen. Unter diesen Reihen, auf derselben Anhöhe, hat vielleicht die unverdrossene Künstlerin, als sie ihre Studien machte, selbst, und zwar verkleidet, gesessen; denn da der Zutritt zum Pferdemarkt den Frauen untersagt ist, so war sie genöthigt, ihr Geschlecht zu verläugnen, um sich mitten unter den ihr befreundeten Thieren herumzutreiben und ihre Beobachtungen anzustellen. Hornvieh aber und Schafe hat R. B., im Vorübergehen gesagt, zu ihren Hausgenossen gemacht, indem ihre Werkstätte einen Stall, mit ihren Modellen versehen, einschliesst. — Das Maass des besprochenen Gemäldes ist nicht weniger als 15 Fuss Breite auf 8 Fuss Höhe, so dass die Pferde des Vordergrundes etwa halb lebensgross sein mögen. So wahr aber ist der Anblick des Ganzen, die Auffassung so energisch, dass der natürliche Eindruck, und namentlich in der Erinnerung, der der lebensgrossen Verhältnisse ist, und der Geist nur mit Hilfe der Reflexion sich dieses Eindrucks erwehrt. Das Bild ist übrigens in vielen Theilen noch unvollendet, und kann durch die Arbeit von mehreren Wochen, ja wohl Monaten, nicht anders als bedeutend gewinnen.

Alle Vorzüge, die diese Künstlerin seit Jahren zu einem Liebling des Publikums gemacht haben, vereinigt in sich ein kleines Bildchen von der freundlichsten Wirkung, von kräftiger Färbung und reizendem Helldunkel, das sie ausser dem Pferdemarkt eingesandt hat. Auf einem lehmigen, vom Regen durchweichten, breiten Landweg, von Bäumen überschattet, darunter ein Apfelbaum seine blütenreichen Zweige mischt, zieht, vom Hirten begleitet, eine Heerde von weissen und schwarzbraunen Schafen und einigen Kühen. Die Mittagssonne wirft kurze Schatten auf den Weg und dessen unmerklich erhöhten Rand. — Graf Morny ist Eigenthümer des Bildchens.

Wir kommen jetzt auf einen vaterländischen Künstler zu sprechen, dessen Ruf aus Frankreich, wo seine Wirksamkeit zuerst ein angemessenes Feld gefunden und er in kurzer Zeit zu Ehre und Ansehen gelangt ist, zwar längst schon über den Rhein sich verbreitet hat, dessen Werke aber, zunächst ihrer Natur und Bestimmung nach, dann in Folge einer gewissen Abneigung des Künstlers gegen öffentliche Schaustellung, so selten, namentlich auf deutschen Kunstausstellungen erschienen sind, dass wer nicht anderweitig von Franz Winterhalter's Leistungen eins oder das andere zu Gesicht bekommen hat, sich von dem eigentlichen Wesen und Gehalte seines Talentes schwerlich einen angemessenen Begriff machen wird. Einen solchen können, unglücklicher Weise, auch die in Deutschland bekannt gewordenen Bilder W.'s nicht geben, indem sie entweder, wie das übrigens sehr gelungene Bildniss des Grafen Jennison, das

1) Géricault, geboren in Rouen 1790, starb 1821.

auf der Münchener Ausstellung von 1851 erschienen, seiner frühern Zeit angehören (1836), oder sie sind, wie das Bildniss einer hohen Person, das in Berlin ausgestellt gewesen, unter ungünstigen Umständen, bei einer flüchtigen Durchreise entstanden und gleichsam aus dem Stegreife gemacht; oder endlich, was noch schlimmer ist, es sind, trotz dem Namen des Künstlers, der auf der Leinwand steht, blosse Copien, die er selber nie berührt hat, wie die Höfe sich deren wohl zuzuschicken pflegen, und wie, unseres Wissens, auch eine solche von London aus nach Berlin gekommen ist. Unter diesen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass die Urtheile über Fr. Winterhalter in deutschen Blättern sehr widersprechend lauten, und dieses um so mehr, da auch in Frankreich die Kritik, gegen die er sich in seiner Unabhängigkeit von jeher gleichgiltig verhalten, ihn häufig mit schreiender Ungerechtigkeit und offenbarem Uebelwollen behandelt hat. Ohne alles Zuthun von seiner Seite ist W., ein Fremder, nach der Ausstellung seines *Dolce far niente,* an den französischen Hof gezogen und von der zahlreichen Familie des Königes L. Philippe fast ausschliesslich verwendet werden. Ohne Ränke, ohne äussere Einflüsse, ohne den mindesten Vorschub der Presse, um deren Gunst er nie gebuhlt, die er im Gegentheil gegen sich aufgebracht hatte, hat er sich in dieser Stellung befestigt, und seinen Ruf je mehr und mehr sich verbreiten gesehen. An den Hof von Belgien, dann an den von England berufen, anderer vortheilhaften Aufträge nicht zu gedenken, deren er schon verschiedene abgelehnt hat, ist der Künstler überall mit der ehrenvollen Auszeichnung behandelt worden, welche sein Talent, sein unabhängiger Charakter und seine anspruchslose Persönlichkeit ihm zusichern. — Winterhalter ist recht eigentlich zum Bildnissmaler und zwar der vornehmen Welt geboren. Mit lebhaftem Schönheitssinn begabt, weiss er jeder Gesichtsbildung die vortheilhafteste Seite, jeder Physiognomie den freundlichsten Ausdruck abzugewinnen, während sein erstaunliches Gedächtniss und seine rege Einbildungskraft ihm die günstigste und zu gleicher Zeit die ungesuchteste Stellung vorführen, in welcher er, in Gesellschaft oder im gewöhnlichen Leben, die darzustellende Person einmal gesehen. Eben so leicht und so rasch wie die Haltung und Bewegung, vergegenwärtigt er sich den kleidendsten Anzug, die schönste Beleuchtung, den passendsten Hintergrund. Seiner behenden Auffassungsgabe, seiner scharfen Beobachtung und seinem richtigen Blick genügen wenige Sitzungen, um sein Vorbild in sprechender Aehnlichkeit bestimmt und lebendig auf die Leinwand zu setzen, denn er lässt ihm nicht die Zeit, jenen leeren und gedankenlosen Ausdruck anzunehmen, der bei dem ermüdenden Sitzen die Züge unfehlbar beschleicht und in die Länge dehnt. Dabei kommt ihm immer mehr und mehr die erlangte Uebung und seine unglaubliche Gewandheit zu Statten. Zudem lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass im Geschmack der Anordnung, im Reiz der Färbung, in malerisch schöner Behandlung und breiter, sicherer Pinselführung kein lebender Portraitmaler es Winterhaltern zuvorthut. Rechnet man nun dazu noch das vollkommen Natürliche, Ungezwungene und Absichtslose seiner Auffassung — eine Eigenschaft, die wir über Alles schätzen, und ohne die kein wahrer Künstler gedacht werden kann, — so wird man zugeben müssen, dass W. seinen Ruf in vollem Maasse verdient. Doch wollen wir andererseits auch die seinem Talente gesetzten Schranken nicht verkennen, wie denn Einem nicht Alles gegeben ist, und gewisse Eigenschaften sich nothwendig ausschliessen. So sehr dem Wesen unseres Künstlers das Anmuthige und Zarte, das Liebliche und Elegante, das Freundliche und Lächelnde, endlich das Heitere und Ruhige zusagt, so dass er sich ganz vorzüglich für die Darstellung von Frauen und Kindern eignet, eben so wenig gelingt ihm das Starke, das Ernste und Männliche, Charakter, Bewegung und entschiedener Ausdruck. Auch weiss W. dieses so wohl, oder vielmehr, er handelt, einer inneren Nothwendigkeit zufolge, so sehr im Einklang mit seiner Begabung, dass er in keinem seiner Genrebilder jemals eine Leidenschaft oder auch nur eine lebhafte Gemüthsbewegung darzustellen versucht hat. Die Gegenstände dieser Bilder, meistens dem italienischen Leben entnommen, sind durch die Kupferstiche so allgemein bekannt geworden, dass eine Beschreibung ganz überflüssig wäre. Zu dem berühmtesten dieser Bilder nun, dem „Dekameron", im Jahre 1837 ausgestellt, hat Wint. im vorigen Jahre ein Seitenstück vollendet, das für die Königin von England bestimmt und in London im Frühjahr 1852 ausgestellt, von dort nach Paris zurückgekommen ist, wo es eine der grössten Zierden des diessjährigen Salons bildet. Rodrigo, der letzte gothische König, der in Spanien herrschte, — so erzählt die Sage des Romancero, die noch heute im Munde des Volkes lebt, — gewahrte eines Tages von seinem Schloss aus, das nicht weit von den Ufern des Tajo stand, Florinde, die Tochter des Grafen Julian, die, mit ihren Gespielinnen, im Schatten einer Jasmin- und Myrtenlaube ausruhend, einen scherzhaften Wettstreit um die Schönheit der Haare einging. Der blondgelockten Florinde wurde der Preis zuerkaunt; Rodrigo aber ward von der Schönheit des Mädchens so entflammt, dass er Alles aufbot, um sie zu besitzen. Es gelang ihm endlich. Da rief ihr Vater, der Statthalter von Tarifa, im blinden Rachegefühl die Mauren zu Hilfe gegen den Entführer seiner Tochter und Rodrigo ging nach heldenmüthigem Kampfe des Königreiches verlustig. So nahm die maurische Herrschaft in Spanien ihren Anfang. Von diesem verhängnissvollen Vorfall hat der Künstler begreiflicher Weise nicht einen der ernsten, blutigen Auftritte, sondern das freundliche Vorspiel des Drama's, die reizende Versammlung der im Uebermuth der Jugend scherzenden Mädchen entnommen. Den Mittelpunkt der Composition bildet Florinde, stehend, den Oberleib entblösst, die blonden Haare in langen Flechten herunterwallend. Zu beiden Seiten lagert sich, von hohen Bäumen und blühenden Gesträuchen überschattet, die Füsschen zum Theil von den hellen Fluten des Tajo bespült, in mannigfaltigen Stellungen, der Kranz der Gespielinnen. Die reichen und bunten Gewänder lassen einen Theil ihrer Reize unverhüllt, doch ist die Auffassung, wie immer bei W., vollkommen züchtig. Hinter der Gruppe, zwischen dem Gesträuche, gewahrt man den spähenden König. Eine Beschreibung des Einzelnen würde zu weit führen. Wir begnügen uns daher, nach Allem, was vorausgegangen, mit der Bemerkung, dass etwas Anmuthigeres in der Erfindung, als dieses Bild, etwas Geschmackvolleres in der Anordnung, Schöneres und Harmonischeres in der Färbung nicht leicht sich denken lässt und in unseren Tagen kaum zur Erscheinung gekommen ist. Auch auf den landschaftlichen Theil des Bildes hat W. grosse Sorgfalt verwandt und die glückliche Wahl der Linien zeugt von lebhaftem und feinem Sinn für das Edle der Naturformen. — Wohl wissen wir, dass dieses hier ausgesprochene, aufrichtige und gewissenhafte Urtheil den meisten gedruckten und auch manchen mündlichen Kritiken zuwiderläuft. Es liesse sich darüber manches Wort verlieren, allein wir haben hier keine Geschichte der Presse zu schreiben und sind auch keineswegs Willens uns auf polemische Abschweifungen einzulassen.

(Fortsetzung folgt.)

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 9 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 9. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

Nördlingen.

Die wichtigen Gemälde der hier einheimischen Maler Friedrich Herlen und Hans Schäuffelin in der Hauptkirche der Stadt, welche Waagen in seinem Werke: Kunstwerke und Künstler in Deutschland, 1843. Th. I. S. 347 u. ff. beschreibt und die er damals theilweise dem Verderben ausgesetzt fand, sind jetzt, durch Vorsorge der Kirchenverwaltung, von dem Maler Eigener in Augsburg gereinigt und trefflich restaurirt worden. Besonders betrifft dies die früher als Flügel am oberen Choraltare befindlich gewesenen vier grösseren und zwölf kleineren Bilder von Herlen, meist Scenen aus dem Leben Christi darstellend, welche, mit stylgemässen Rahmen versehen, in überraschender Frische und Reinheit dastehen. Ausserdem sind noch hergestellt: das grosse Familienbild des Malers mit der Inschrift: Fried. Herlen Maller, 1488, FR; die Kreuzigung Christi, Christus zeigt seine Wundmale, die Beweinung Christi, alle von Herlen; Christus vor Pilatus, von Zeitblom, 1488 von Hans Genger in Ulm gestiftet; die Verkündigung, der Besuch der Elisabeth, die Darstellung im Tempel und der Tod der Maria, von Schäuffelin's Schüler, Sebastian Teig; eine Reihe Bilder von Schäuffelin, darunter der von Waagen beschriebene untere Flügelaltar mit der Beweinung Christi. Am vorzüglichsten sind jedoch vier kleine Tafeln, die h. h. Elisabeth, Barbara, Nicolaus und ein Bischof mit einem Schwert. Der mitunter etwas handwerksmässige Maler zeigt sich hier auf einer Höhe der Kunst, wo er mit den besten Künstlern seiner Zeit in die Schranken treten kann. Der Maler Eigener soll noch zehn Gemälde zur Restauration in Handen haben. Wenn diese ebenfalls im Chor der Kirche aufgestellt sein werden, so gewähren dieselben in einer Folge von etwa vierzig Bildern, ohne jene, welche noch als Epitaphien zerstreut in der Kirche hängen, eine höchst interessante Uebersicht der Nördlinger Malerschule. Auch Schäuffelin's merkwürdiges und figurenreiches Wandgemälde mit der Aufschrift: Johannes Scheifelin pinxit 1515, in der kleinen Rathhausstube, die Belagerung von Bethulia, mit Judith und Holofernes, ist trefflich restaurirt worden. Der Maler Eigener soll den Vorschlag gemacht haben, dieses Gemälde von der wenig haltbaren Holzfachwand abzulösen und auf Leinwand zu übertragen, worauf aber die städtische Verwaltung vor der Hand nicht eingegangen ist. Herlen's d. ält. Todtenschild in der Stadtkirche, dessen Waagen nicht gedenkt, trägt die Inschrift: „Anno dñi 1591 den 12 tag october starb der Ernhafft und fürnem Friedrich Herlin statt Maller alhie, dem Gott gnadig sey.“ Darunter ein quergetheiltes Wappenschild, oben ein schreitender Löwe in schwarzem Felde und unten ein goldenes Herzschild in schwarzem Felde.

Kunstfreunde, welche Nördlingen besuchen, mache ich auf das etwa 2 Stunden entfernte, fürstliche Oettingen-Wallersteinische Schloss Maihingen aufmerksam. Hier befinden sich, ausser dem reichen Schatz von Druck-Incunabeln aus den Klosterbibliotheken h. Kreuz zu Donauwörth, St. Mang in Füssen, Kirchheim etc., kostbare Miniaturenbücher, worunter besonders hervorzuheben sind: eine Art Weltchronik mit vielen und herrlichen Miniaturen, von Berthold Furtmayer, in den Jahren 1470—72 ausgeführt, ein köstliches kleines Gebetbuch, schön und reich ausgestattet, Manuscripte mit Malereien aus dem 11. und 12. Jahrhundert; unter den Elfenbeinschnitzwerken: die Rückseite eines Handspiegels, mit der höchst naiven Darstellung des Angriffs einer Minneburg, welche, durch Jungfrauen vertheidigt, aber so übel gewahrt wird, dass die angreifenden Ritter, auf ihren Pferden sitzend, die in den Fenstern erscheinenden Vertheidigerinnen küssen. Ausserdem mehrere Täfelchen mit ähnlichen Darstellungen der Minne. Eine interessante Figur aus einem Schachspiel des 12. oder 13. Jahrhunderts. Ein emaillirter, mit den plastischen Figuren einer Kreuzigung verzierter Buchdeckel. Endlich eine Reihe der interessantesten, ganz unbekannten Incunabeln des Formschnitts und des Kupferstichs, darunter mehrere geschrotene Blätter und eine Anzahl von jenen noch wenig erforschten Abdrücken von Metallplatten, auf braunröthlichem Grund, welcher mit Blattgeld oder Silber überlegt war, wodurch die Taillen der Platte erhaben erscheinen, von welchen Bechstein ein Exemplar in dem Deutschen Kunstblatt von 1850 S. 131 beschreibt. — Der eben so freundliche als unterrichtete Custos Mäule zeigt diese Seltenheiten den Kunstfreunden mit aller Zuvorkommenheit. Derselbe ist in diesem Augenblicke mit der Ausmalung eines Geschlechtsbuchs der fürstlichen Familie Oettingen beschäftigt, in welchem alle einschlägige Bildnisse und sonstige Denkmäler aufgenommen und trefflich ausgeführt werden. **C. Becker.**

Zeitung.

Berlin. Dem Regierungs- und Baurath Zwirner in Köln ist der Charakter als Geheimer Regierungsrath verliehen worden.

Der Berliner Verein für den Kölner Dombau hat für das laufende Jahr 1200 Thlr. als Beitrag bestimmt.

In diesen Tagen ist der Direktor der Düsseldorfer Akademie der Künste, Wilhelm v. Schadow, welcher seit einigen Jahren am grauen Staar erblindet war, durch dieselbe bewährte Meisterhand des Geh. Rath Jüngken glücklich operirt worden, die vor siebenzehn Jahren auch seinem, in gleicher Weise erblindeten Vater, das Augenlicht wiedergegeben hat. (V. Z.)

Ht. **Nürnberg**, den 1. August. So eben langt hier die Bestätigung des deutschen Bundes an, der das German. Museum als National-Institut anerkennt und es den Regierungen zur Unterstützung empfiehlt. — Der Grossherzog von Sachsen-Weimar fährt in freigebigster Weise fort, sein Anerbieten, das er im Ganzen gemacht, im Einzelnen näher zu bestimmen. Sonst sind es vorzüglich die Prinzen fürstlicher Häuser und Personen der höheren Aristokratie, die sich für das Institut interessiren und demselben Unterstützung zufliessen lassen. Von einer allgemeinen Theilnahme im Volke haben wir leider bis

jetzt wenig zu melden. Wunderbarer Weise war Paris die Stadt, die zuerst mit einer verdienstvollen That auftrat, indem sie höchst schätzenswerthe Nachrichten und Verzeichnisse der dortigen Quellen deutscher Geschichte einsandte; andrerseits hat Prag bis jetzt den regsten Eifer bewiesen. — In der gelehrten Welt zeigen sich, wie zu erwarten war, bereits entschiedene Gegner. Die Stadt Nürnberg, die den unmittelbarsten Vortheil vom Museum haben würde, wenn es sich seiner Anlage gemäss entfaltete, zeigt sich, mit der geringen Ausnahme Einzelner, im günstigsten Falle völlig gleichgültig. — Man ist hier zu sehr gewohnt, in und mit dem Alten zu leben, als dass man für etwas Neues Muth und Eifer fassen könnte.

3. August. Der heutige Tag war wichtig für die Zukunft des Germ. Museums. Ihre Maj. der König und die Königin von Bayern besuchten diesen Morgen die Sammlungen und bezeugten lebhafte Theilnahme für das Ganze, wie für manches Einzelne. Es konnte nicht fehlen, dass die schwebenden Fragen des Museums zur Sprache kamen, und der Freiherr von Aufsess nahm Gelegenheit, dem Könige die Lage der Dinge offen, wie es im Wesen und Interesse der Sache lag, darzuthun: wie namentlich die materiellen Fragen zunächst die drängendsten seien und rücksichtlich dieser die Entscheidung des im nächsten Monate zusammenkommenden Ausschusses wahrscheinlich auf Coburg oder die Wartburg fallen werde. Der König beendete die Unterhaltung mit der entschiedenen Versicherung: „Ich lasse Sie nicht fort aus Nürnberg"; und schien dadurch zu Hoffnungen zu berechtigen, die das Bestehen des Museums dauernd sichern werden. — Zufällig traf es sich, dass, gleich nachdem das königliche Paar die Sammlungen verlassen, die Herzogin von Anhalt-Bernburg eintraf und, in Begleitung einer Prinzessin von Schleswig-Holstein-Glücksburg, die noch geschmückten Räume ebenfalls in Augenschein nahm. Auch sie hinterliess durch das lebhafte Interesse, womit sie auf den ihr dargelegten Gedanken des Museums einging, den erfreulichsten Eindruck.

W. **Amsterdam**, im Juli. Aus dem Programm der Ausstellung für Baumaterialien u. s. f., zu halten durch den Verein für Volksfleiss, unter Mitwirkung der Direktion der Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst, im August 1853, geht hervor, dass die Ausstellung umfassen soll: A. Alle Materialien, die Baukunst betreffend, sowohl in rohem als bearbeitetem Zustande. B. Alle architektonischen Ornamente, gleichviel aus welchem Material verfertigt. C. Stoffe oder Gegenstände, dienend zur Vollendung und Verzierung von Gebäuden. D. Werkzeuge, Einrichtungen, oder deren Modelle und Zeichnungen, dienend zur Hervorbringung oder Ausführung von Baumaterial oder Bauwerken. — An Einsender, Verfertiger oder Erfinder von Gegenständen, welche sich durch Gediegenheit des Grundstoffes oder Zubereitung, sorgfältige oder zierliche Vollendung, Neuheit oder Originalität der Erfindung oder sonstige gute Eigenschaften auszeichnen, sollen Belohnungen ausgetheilt werden, bestehend in Zeugnissen und überdies goldenen, silbernen und bronzenen Medaillen. Die Beurtheilung der Gegenstände soll einer Kommission aufgetragen werden, die durch die Direktion des Vereins und die Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst ernannt ist.

Die Anzahl der Medaillen ist für jede der 4 Hauptabtheilungen auf 1 goldene, 10 silberne und 20 bronzene festgesetzt. Durch S. k. H. den Prinzen Friedrich der Niederlande, Beschirmherr des Vereins, sind überdies noch einige goldene und silberne Medaillen für hier im Lande producirte Gegenstände ausgesetzt.

Im Saale der Gesellschaft *Felix Meritis* findet gegenwärtig eine ähnliche, höchst interessante Ausstellung, die Schiffsbaukunst betreffend, statt.

In dem Lokale der Gesellschaft *Arti et Amicitiae* ist der künstlerische Nachlass des verstorbenen Seemalers Martinus Schoumann, so wie eine grosse Anzahl Produktionen seines Grossohms Aart Schoumann († 1792), des bekannten Federviehmalers, ausgestellt, um zum Besten der bejahrten Wittwe des Ersten verlooset zu werden.

Solche Lotterien zum Besten der Hinterbliebenen der Künstler sind hier in Holland nichts Seltenes und werden gewöhnlich mit dem besten Erfolge gekrönt; aber mit musterhaftem, oft rührendem Eifer wirken dann auch Künstler, Liebhaber und Künstler-Korporationen in den verschiedenen Städten des Landes, alle innig verbunden, zusammen das ihrige zum Gelingen beizutragen, wobei gewöhnlich der König selbst und die höchsten Personen mit ihrem Beispiel voranleuchten; — und in der Regel ist mit Beihülfe des Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen der Gesellschaft *Arti et Amicitiae* die materielle Existenz der Hinterbliebenen mehr als gesichert. „Einigkeit macht stark!" ist auch hier der Wahlspruch der Holländer.

Auch ist in demselben Lokale ein grosses historisches Gemälde von C. Krusemann, „Christus bei Martha und Maria", „*Unum est necessarium*", als drittes vollendetes Bild von dem jenem Maler bestellten Cyklus biblischer Darstellungen, wovon ich bereits früher berichtete, ausgestellt. Auch dieses Stück vereinigt die Vorzüge und Schwächen jenes Malers, nämlich ein Streben nach der schönen und reizenden Form, geschmackvolle Anordnung und Drappirung, aber dagegen eine kühle konventionelle Färbung, die zu zart und reizend ist, um einen kraftvollen, von Leben und Licht durchgeistetan Ton aufkommen zu lassen und folglich Mangel eines eigentlich malerischen Styls, der nicht allein die Meisterwerke der niederländischen Schule, sondern aller Schulen auszeichnet, mehr moderne Sentimentalität als gesunde Kraft, überhaupt alle Spuren echt moderner Eklektik. Die Figur der Maria, deren im Schoosse ruhende Hände besonders gelungen erscheinen, könnte als die beste des Bildes bezeichnet werden, während der Oberkörper des Christus und der Kopf desselben gegen die untere Partbie zu gross erscheint und die Gewänder beider Figuren eine mehr verschossene, als gebrochene Farbe zeigen. Nichtsdestoweniger macht das Bild einen gefälligen Eindruck und wird gewiss eine ganz angenehme Dekoration abgeben.

Kunstvereine.

Berichtigung.

In der Rede, in welcher ich am 7. Mai über die Entstehung und historische Entwicklung der deutschen Kunst-Vereine sprach, glaube ich auch ausdrücklich gesagt zu haben: dass der Kunst-Verein zu Regensburg seit 1838 besteht; in dem Abdruck in No. 21. des Kunstblattes ist Regensburg nicht aufgeführt und, da das nur Schuld des Abschreibers sein kann, so bitte ich ergebenst dieses doch in der nächsten Nummer des Kunstblattes zu berichtigen. **Lucanus.**

Die Kunstausstellung in **Gotha**

zählt bereits 515 Kunstwerke und wird noch neuen Zuwachs erhalten, um desto glänzender auch die zu befriedigen, welche dann zugleich der Gewerbeausstellung wegen Gotha besuchen werden.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:

Gotha . . . seit 20. Juli,
Cassel . . . vom 10. September an.

Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:

Carlsruhe . . vom 28. Juli bis 25. August,
Freiburg . . – 26. August bis 13. September,
Strassburg . – 24. September bis 19. October.

Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:

Suhl . . . . . . vom 1. August,
Mühlhausen . . . – 1. September,
Nordhausen . . . – 1. October an.

Alle geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 34. Sonnabend, den 20. August. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Die verwendbaren Materialien, ihre Eigenschaften und Vorbereitungen.

Wenn ich auch im Allgemeinen die zu diesem Zweck der Malerei verwendbaren Materialien in ihren Eigenschaften und in ihrer Vorbereitung als bekannt voraussetze, so sind doch einige darunter, die in ihrer Natur wenigstens Künstlern minder bekannt sein dürften, weshalb ich Näheres darüber nicht übergehen zu dürfen glaube.

Wir theilen diese Materialien am zweckmässigsten in feste und flüssige Substanzen.

I. Feste Substanzen.

Alle Körper, welche keine chemisch auflösenden Eigenschaften für die Folienmasse haben, also weder auf die Kreide, noch auf das Oel, Wachs etc. zerstörend wirken, eignen sich zur Aufnahme der Folie, mithin auch zur Bemalung. Besonders sind Metalle, wie Eisen, Kupfer oder Zinnplatten, dazu verwendbar, in so fern die öligen Substanzen mit dem Metall ein entsprechendes Oxyd bilden, wodurch zwischen der Folie und dem Metall noch eine chemische Verbindung entsteht.

Es genüge hier, diejenigen Materiale, welche sich zur Aufnahme der Folie besonders eignen und von mir geprüft sind, aufzuzählen:

Kalkmörtelgrund, weisser hydr. Cement, Sandstein, Marmor, Granit, Glasplatten, Porzellanstein, Charmotte, Thonplatte, Eisenplatte, Kupfer und Zinn, so wie Holz, Leder, Pappe, Papier und Leinwand lassen die Bemalung zu. Es ist dabei nur obige Bedingung und diese vorhanden, dass der Körper unbeugsam sei, weil mit dem späteren Erhärten der Masse eine Sprödigkeit verbunden ist, die beim Biegen des Materials, worauf sie haftet, Sprünge erleidet. Also Holz, Leder, Pappe, Leinwand und Papier müssten vor der Möglichkeit des Sichbiegens oder Werfens gesichert sein. — Von diesen Körpern kann in Bezug auf die Verbindung mit der Folie nur gesagt werden, dass sie, je nach ihrer grösseren oder geringeren Porosität, eine Modifikation in der Mischung, sowohl der Bindemittel der Folie, als auch der der Farben erheischen.

Ueber die Bildung geeigneter Mauerflächen zur Aufnahme dieser Art der Malerei wird der folgende Abschnitt ein Mehreres mittheilen, hier folgen nur die verschiedenen übrigen zur Folie und zum Farbenträger verwendbaren festen Substanzen.

A. Erdarten.

1. Kalk. Der Kalk ist ein Laugensalz. Er bildet, als Kalkstein, Marmor, in Kreidefelsen, Alabaster und Marienglas in der Natur vorkommend, den haupsächlichsten Theil des Uebergangs-Gebirges. Der reine Kalk wird durch Brennen des Kalksteins, des Marmors oder des Kreidesteins gewonnen und ist ein zusammengesetzter Körper, ein Sauerstoff-Calcium. Er ist zur Sättigung von Säuren das kräftigste Agens.

Im fossilen Zustande kommt der Kalk vor als:

kohlensaurer Kalk (Kalkstein, Kreide, Marmor),
schwefelsaurer Kalk (Gyps, Alabaster, Marienglas),
flusssaurer Kalk (Flussspath).

Hier kommt nur der kohlensaure Kalk in Betracht, in so fern der schwefelsaure, also Gyps, nur zum Mörtelgrund als zulässig erschien und hier auch nur in geringer Beimischung, weil er auf alle öligen Substanzen bräunend wirkt.

Im reinsten Zustande kommt der kohlensaure Kalk in einigen Marmorarten vor, z. B. im penthelischen, dann in den Kreidefelsen von Creta oder an Albions Ufern und im guten Kalkstein. Man erkennt ihn daran, dass er, mit verdünnter Salz- oder Salpetersäure begossen, heftig aufbraust. Noch sicherer wird er durchs Brennen erkannt; denn hierbei verflüchtigt sich die Kohlensäure und der reine Kalk bleibt zurück. Wirft man den so gebrannten Kalk in kaltes Wasser, so erhitzt er dasselbe bis zu dem Grade, dass es Schiesspulver entzündet, und bildet mit demselben einen Brei: den Aetzkalk, das Kalkhydrat, welches den hauptsächlichsten Theil der Mauerspeise bildet. Taucht man den gebrannten Kalk so lange in Wasser, bis er sich erhitzt, nimmt ihn heraus und legt ihn an die Luft, so zerfällt er in ein feines Pulver: Kalkpulver.

Je freier von Beimischung der Kalkstein, der Marmor oder die Kreide im fossilen Zustande ist, je reiner stellt sich auch das Kalkhydrat oder das Kalkpulver dar.

Eine sichere Methode, den reinen Kalkgehalt des Kalksteins, des Marmors und der Kreide zu prüfen, befindet sich in Runge's Grundlehren der Chemie, Berlin 1843, Seite 294.

Im Allgemeinen hat sich herausgestellt, dass sich im penthelischen Marmor der reinste vorkommende kohlensaure Kalk darstellt, ihm folgen im Range einige andere Sorten und dann die Schlemmkreide. Das aus dem gewöhnlichen Kalkstein gewonnene Kalkpulver ist zur Bereitung der Folie meistens zu stark untermischt erfunden worden und wurde nur versuchsweise von mir angewendet; dagegen hat die Schlemmkreide, wenn sie nur wenig gebrannt wurde, durchaus genügende Resultate herbeigeführt und dürfte sich wegen ihrer Billigkeit besonders zur Anwendung im Grossen eignen.

2. Der Gyps als schwefelsaurer Kalk wird nur als Beimischung des Gypsstucks hier angewendet. Er besteht aus 28 Theilen Kalk, 40 Theilen Schwefelsäure und 18 Theilen Wasser (Gewichttheilen). Wird der Gyps gebrannt, so verliert er nämlich sein Wasser und erhält auf die Art die Eigenschaft, mit Wasser wieder verbunden, einen leicht behandlungsfähigen Brei zu bilden, innerhalb kurzer Zeit aber wieder zu erhärten; weshalb sein viel verbreiteter Gebrauch zum Gypsguss, Stucco u. s. w. Gleiche Maasse von Gaben an Gyps und Wasser geben die beste Mischung. Durch Zusatz von $\frac{1}{3}$ Sand und $\frac{1}{3}$ Kalk bildet man den Stucco. Unter Sand ist hier Quarzpulver verstanden, statt dessen man auch Glaspulver oder auch pulverisirtes Ziegelmehl anwenden kann. Wenn der Gyps gut und schnell erhärten soll, so darf er nicht zu stark gebrannt sein. Der Gyps hat auf die Pflanzenwelt eine den Wachsthum sehr befördernde Kraft. Deshalb sein leichtes Schimmeln und Bemoosen in Gärten und an feuchten Orten.

3. Die Kieselerde findet sich als Fossil am reinsten als Quarz, Bergkrystall und Feuerstein vor.

Die Kieselerde erleidet durch Säuren oder Laugensalze keine Veränderung, weshalb sie sich unbeschadet mit ihnen verbinden lässt, also auch mit Kalk. Sie kann auch, fein gepulvert, als Beimischung der Folie verwendet werden.

4. Das Glas ist eine Verbindung von 30 Gewichttheilen Pottasche mit 60 Gewichttheilen Kieselerde in der Glühhitze eines Passauer Tiegels. Das gewöhnliche Glas erhält zur leichteren Schmelzung und Behandlung noch Zusätze von Thonerde, Kalk und Bleioxyd, wodurch es auch luft- und wasserbeständiger wird. Es kann hier der Folie auch wenig par. M. beigemischt werden. Nimmt man statt obiger Mischgewichte

45 Gewichttheile Kieselerde (Glassand),
30 " Pottasche und
3 " Kohlenpulver und schmilzt es in einem Passauer Tiegel, so entsteht ebenfalls ein kieselsaures Kali, das dem Glas ähnlich ist. Pulverisirt man dasselbe aber und lässt es unter beständigem Umrühren 4—6 Stunden mit 400 Gewth. Wasser kochen, so erhält man das Wasserglas, welches man auf Holz, Leinwand u. s. w. streichen kann, um diese besonders gegen Feuer zu schützen. Säuren zerstören dasselbe.

5. Die Thonerde kommt in der Natur am reinsten als Fossil vor, ist aber in der Regel in diesem Zustande mit Eisen und anderen Stoffen vermischt, weshalb ihre graue, gelbe, rothe oder braune Färbung. Sie erhält so im Allgemeinen den Namen Thon. Derselbe wird zu den verschiedensten Zwecken der Gewerbe und Künste verwendet. Der niederländische zu Gouda fabribricirte Pfeifenthon und der zum Porzellan verwendete sind die reinsten Arten. Die Eigenschaft des Thons ist, im gebrannten Zustande weiss zu erscheinen. Hier wurde er als Beimischung der Kreide, doch nur gebrannt und auf wenig porösen Körpern, mit Vortheil angewendet. Auch zum hydraulischen Cement wird er bei dem Tectorium oder dem letzten Verputz gebraucht.

Der Thon darf in der Glühhitze nicht schmelzen, er bildet aber mit Kieselerde, Feldspath, Gyps und Kalk im Feuer das Porzellan, indem er durch die Beimischungen die Eigenschaft erhält, zusammenzusintern.

6. Die Porzellane und der Trass sind vulkanische Produkte, welche, eine verwitterte Lava, jene bei Pozzuoli im Neapolitanischen, diese am Rhein gefunden wird; sie sind beide mit Schwefel, bituminösen Theilen, auch Salzen vermischt und müssen vor dem Gebrauch geglüht und geschlemmt werden.

7. Der Bimsstein ist ebenfalls ein vulkanisches Erzeugniss. Er ist leicht zerreiblich, sehr porös, hat einen asbestartigen Bruch und schwimmt auf dem Wasser. Er ist in der Regel stark mit Salzen und bituminösen Theilen geschwängert und muss vor dem Gebrauch geglüht und geschlemmt werden.

Beide letzteren Körper können vortheilhaft theils zur Folie, theils zum Verputz statt Quarz und Glaspulver zugesetzt werden.[1])

B. Harze.

1. Das Terpentinharz. Es ist ein weiss-gelber, durchsichtiger, dicker Saft von eigenthümlichem Geruch und Geschmack, welcher dem durchschnittenen Splint einiger Pinus-Arten entfliesst. Der schönste wird in Griechenland gewonnen, entweder aus einer dort vorkommenden zwergartigen *pinus cembra*, oder *pinus maritima*, oder auch von der *Pistacia Terebinthus;* woher seine Benennung, dessen gewöhnlichste der venetianische Terpentin ist. Es giebt drei Arten, der von Chios über Triest, der venetianische eben daher und der Strassburger. — Seine Güte wird am besten darin erkannt, dass er, dünn auf Maltuch gestrichen, nach zwei Tagen nicht mehr kleben darf.

2. Der Copaiva-Balsam *(copaifera officinalis)*. Er ist ein weisser, dicker Saft und wird wie der Terpentin aus Einschnitten in den Splint des Copaiva-Baumes gewonnen. Er ist von scharfem, ihm eigenthümlichen Geschmack und Geruch und hat in Bezug auf das Oel eine den Trockenprozess befördernde Kraft, in welcher Eigenschaft er zu gewissen Zwecken auch hier verwendet wird.

3. Das Mastixharz ist das aus dem Mastixbaum *(pistacia lentiscus)* auf dieselbe Art gewonnene Harz, welches im Handel jedoch von sehr verschiedener Güte vorkommt. Das beste ist an seiner Klarheit und Durchsichtigkeit zu erkennen. Man nehme hier nur die beste Sorte.

4. Das Dammerharz ist dem Mastix in seinen Eigenschaften ganz ähnlich. Es wurde von Dr. Lucanus zuerst als Gemäldefirniss in die Oelmalerei eingeführt. Es hat sich auch für unseren Zweck vortrefflich bewährt und möchte in mancher Beziehung noch dem Mastix vorzuziehen sein, namentlich in seiner wasserhellen Farbe. — Siehe Lucanus' Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde. Halberstadt 1842.

Anmerkung. Copal und Bernstein sind in ihren Auflösungen, wenn sie klar sein sollen, nur schwerer zu behandeln, und sind in dieser Art der Malerei wegen ihrer in Bezug auf die übrigen Substanzen heterogenen elastischen Verhältnisse nicht gut anwendbar befunden worden. Von den Harzen, die hierbei nur in geringen Quantitäten und fast nur zur Geschmeidigung der

1) Zu den wasserfesten Kitten werden in der Regel der Trass oder die Porzellane angewendet, welche Bimsstein enthalten, hier aber wegen ihrer dunklen Färbung nicht gut weiter angewendet werden können, als zum Bewurf der Wände, indem der Verputz anderweitig geschehen muss.

Consistenz der Massen vorkommen, sind diejenigen als die besten erkannt worden, deren Sprödigkeit nach dem Auftrocknen die geringere war. Kein Harz widersteht den Einflüssen directer Sonnenstrahlen und den Einwirkungen des Frostes, wenn es auch dem Wasser, selbst heissem Wasserdampf widersteht.

Nach Prof. Tingri in Genf wird das aus dem Copal oder Bernstein geschmelzene Harz selten klar gewonnen. 8 Loth Terpentin, 10 Loth Leinölfirniss, 8 Loth Bernsteinpulver werden in einer Retorte im Sandbade erhitzt, bis sich die Harze in den Oelen aufgelöst haben, und dann zum Gebrauch mit Terpentin verdünnt. Es gehört eine Hitze von 40 bis 60° Reaum. dazu, um sie gut zu trocknen. — Die in Fernbach's Enkaustik angegebene Mischung bedarf der Einschmelzung.

C. Das Wachs.

Das Wachs gehört zu den thierischen Fetten. Es ist jene Masse, welche durch einen uns unbekannten Prozess in den Füssen der Arbeitsbienen von denselben bereitet wird, die Zellen zu bilden, worin sie den Honig sammeln. Aus diesen Zellen lässt man den Honig möglichst rein auslaufen und kocht sie rein aus. Das so erhaltene Wachs hat eine hellgelbe Farbe. Dieses wird in flache Scheiben geformt oder auf der Bändermaschine bandartig geformt, an die Sonne gelegt und auf weissen Tafeltüchern sorgfältig gebleicht. Dies ist das weisse Wachs. Durch chemisches Bleichen mittelst Laugen verliert das Wachs seine zu diesem Zweck erforderliche Zähigkeit und wird gelb. Es lös't sich in Terpentingeist bei erhöhter Temperatur rein auf. Das aus jungen Bienenstöcken gewonnene Wachs ist das beste und heisst im Handel Jungfernwachs. — Es enthält 81,79 Kohlenstoff, 5,54 Sauerstoff, 12,67 Wasserstoff nach Trommsdorf. Es schmilzt bei + 66°.

II. Flüssige Substanzen.

A. Terpentingeist.

Dies in der Technik sehr verbreitete Destillat wird aus dem Terpentinharz mit Wasser gewonnen. Es führt die Namen Terpentingeist, Terpentinspiritus, Terpentinöl, Terpentinessenz, auch rectificirtes Terpentinöl. Der beste kommt nach Bouvier aus Chios und Venedig, nach Fernbach aus dem südlichen Frankreich aus der Gegend von Bordeaux. Da er ein Haupttheil des Bindemittels bildet, so muss hier die beste, wo möglich aus reinem Terpentinharz destillirte Essenz besonders zu den Harzauflösungen genommen werden. Zur Bereitung der Folie ist der gewöhnliche anwendbar. Er bildet in der Folie, in Berührung mit dem Sauerstoff der Luft, vermöge seines Kohlenstoffs, ein grosses Quantum kohlensauren Gases, welches, in Verbindung mit der Kreide, die Erhärtung derselben beschleunigen hilft. — In Verbindung mit dem Farbenkörper bildet er vermöge desselben Gases ein Harz, weshalb hierzu das beste rectificirte Terpentinöl erforderlich ist, welches nöthigenfalls auch durch wiederholte Destillation gewonnen werden kann. Es zersetzt das Oel und die Fettsubstanz in Stearin und Elain, das Elain verflüchtigt sich, während das Stearin erhärtet. Das in der Retorte zurückbleibende Produkt des destillirten Terpentinharzes ist das Kolophonium. Es enthält nach Trommsdorf 75,94 Kohlenstoff, 13,34 Sauerstoff, 10,72 Wasserstoff.

B. Das Oel.

Alle in der Oelmalerei verwendbaren sogenannten fetten Oele können auch hier verwendet werden. Sie werden durch Pressen aus dem Saamen verschiedener Pflanzen gewonnen. Die hierhergehörigen sind besonders das Lein-, Nuss- und Mohnöl, während die ätherischen Ricinus-, Stein-, Spiek-, Lavendel- und Rossmarinöl nur zu gewissen Lokalzwecken verwendet werden [1]). Alles aus Saamen gewonnene Oel enthält indess noch theils Wasser-, theils Pflanzenschleim, der ihm genommen werden muss, ehe es zur Oelmalerei verwendet werden darf. Die drei obigen Oele sind von mir mit bis jetzt ganz unerheblichen Unterschieden angewendet worden, doch dürfte das Leinöl zur Bereitung der Folie das geeignetste sein, indem es den meisten Kohlenstoff enthält und auch als Trockenöl mehr bindende Kraft besitzt, weil die erste Harzbildung an dem Sauerstoff der Luft dadurch kräftiger wird, in Verbindung mit der Kreide aber zur Erhärtung derselben beiträgt. — Zu der Bereitung des Farbenträgers nehme man indess lieber das Mohn- oder Nussöl, obwohl das Leinöl sich auch hier vollkommen bewährt hat [2]).

Ueber das Reinigen und Bleichen der Oele sind eine grosse Menge von Vorschriften vorhanden und dies ist ein Beweis, dass es seine Schwierigkeiten hat, ein gutes, reines, gebleichtes Oel herzustellen. Dies hat aber seine natürlichen Gründe. Einmal ist das Oel an sich, aus demselben Saamen gezogen, in verschiedenen Ländern nicht gleich gut. Die Oele des Südens sind den im Norden erzeugten bedeutend vorzuziehen, obgleich die Art, sie zu pressen, im Süden sehr mangelhaft betrieben wird. Man erkennt das schon am reinen Verbrennungsprozess. Auch habe ich bemerkt, dass Kupfer von römischem Nussöl viel weniger oxydirt wurde, als von hiesigem. Es giebt verschiedene Methoden, wie schon oben gesagt, das Oel in reinerem Zustande herzustellen. Ich habe die einfacheren als die besten erkannt, indem eine complicirte Behandlung oft grössere Nachtheile herbeiführte, als die waren, welche man beseitigen wollte.

1. Vom Bleichen des Oels.

Bouvier giebt eine sehr natürliche, freilich sehr langwierige, aber ein ausgezeichnetes Oel liefernde Methode. Ich rathe, dies Oel zur Bereitung des Bindemittels der Retouchen anzuwenden. Man giesse reines Wasser und Oel in gleichem Verhältniss in reine weisse Flaschen, schüttele die Flasche täglich einmal um und lasse es in der Sonne stehen. Es bildet sich zwischen Oel und Wasser eine weisse Haut, welche entfernt wird mittelst eines hölzernen rauhen Stäbchens. Nun nehme man eine neue Flasche, worin zur Hälfte reines Wasser sich befindet, und giesse das Oel in diese. Hiermit setzt man das Verfahren fort und giesst dann das Oel wieder in die erste Flasche, nachdem sie gereinigt und mit reinem Wasser versehen wurde, und so fort. Man versäume nicht, die sich bildende Haut sorgfältig zu entfernen. Man erhält auf diese Weise im Sommer ein reines, sehr schönes, fast farbloses Oel. Man hebe dies Oel in Flaschen mit Glasstöpseln am Tageslicht, doch nicht in der Sonne auf.

Ein anderes, einfaches, von Fernbach angegebenes Mittel ist, wenn man 4 Loth reines Oel und 3 Loth 95 % Weingeist zusammen in die Sonne oder auf den warmen Ofen stellt, in 14 Tagen bis 3 Wochen wird es dadurch hell und klar.

Watin macht das Leinöl trocknend und klar, indem er es in Bleiflaschen giesst, auf deren Boden man fein gepulverte Silberglätte zwischen Mousseline gelegt hat und einige Monate in diesem Zustande ruhig in der Sonne stehen lässt.

Dies wären die gewöhnlichen Methoden auf kaltem Wege.

---

1) Die fetten Oele sind fast geruch- und geschmacklos und von hellgelber Farbe, während die ätherischen Oele mehr oder minder eigenthümlich stark riechen und schmecken. Die fetten gefrieren bei + 3 bis 4° Reaum., die ätherischen bei + 8 bis 10°.

2) Alle Oele bilden, wenn sie bei einer niederen Temperatur gepresst werden, zwei Substanzen, das Stearin und Elain. Beide vereinigen sich aber in der Bildung der Oelsäure. Alle Oele bestehen aus Wasserstoff, Kohlenstoff und Stickstoff in verschiedenen Verhältnissen.

Wenn das in der zuletzt angeführten Methode bereitete Oel alt wird, so wird es um so schöner.

2. Das Kochen der Oele.

Man kann das Oel von seinem Wassergehalt aber auch durch Kochen befreien, indem man dabei theils auf die Oelsäure, theils auf den Pflanzenschleim durch geeignete Zusätze zerstörend wirkt.

Dies geschieht in einfachster Weise durch Kochen des Oels mit grobem Brot und Knoblauch. Die Wilson Neil'sche Methode ist sehr zu empfehlen. Das Oel wird anfänglich 2 Stunden mässig erhitzt, dann bringt man es zum gelinden Sieden und setzt hinzu in kleinen Portionen reine calcinirte Magnesia, auf ein Quart Oel ungefähr im Ganzen ½ Quentchen. Ist dies geschehen, so lässt man es eine Stunde stark sieden. Dann lösche man das Feuer aus, decke das Geschirr zu und lasse es bis zum anderen Tage ruhig stehen. Dann giesst man es in bleierne Flaschen und lässt es drei Monate stehen.

Ein anderes von Fernbach mitgetheiltes Verfahren ist: 2 Loth Zinkvitriol in 3 Pfd. reinem Wasser aufgelöst und dazu 2 Pfd. Oel, das Ganze gekocht und wenn das Wasser auf ⅔ verdunstet, giesst man es in ein Glas. Hier schöpfe man das Oel, wenn es erkaltet, vom Wasser ab und lasse es, fest verschlossen, mehrere Wochen stehen.

Bouvier theilt noch ein sehr bekanntes Verfahren mit: Man nehme Silberglätte, Mennige, Umbra und Mariengias, von jedem 1 Loth, thue es in ein emaillirtes Gefäss und giesse dazu 1 Pfd. Oel. Dies lässt man zusammen gelinde sieden. Der sich bildende Gischt muss abgeschäumt werden, wird dieser indess braun, so hat das Oel genug gekocht. Dies giesst man in Flaschen und lässt es ruhig stehen, es wird mit der Zeit immer klarer. Man hüte sich, beim Verbrauch den Bodensatz aufzurühren.

Dr. Lucanus giebt folgende Methode: Acht Theile Oel werden mit einem Theile feingepulverter Silberglätte oder Mennige in einem Gefäss, welches kaum bis zur Hälfte damit angefüllt sein darf, auf mässigem Feuer unter beständigem Umrühren so lange gekocht, bis sich weissgraue Blasen zeigen. Bis zu diesem Zeitpunkt muss das Gemisch mittelst eines Spatels beständig bewegt werden, damit der Bleioxyd nicht zu Boden falle und anbrenne. Dann bleibt das Oel in einem offenen Gefässe bis zum völligen Erkaltetsein stehen und wird beim Gebrauch vom Bodensatze klar abgegossen.

Es giebt noch zahllose Methoden. Viele Techniker glauben in dieser oder jener Methode ein köstliches Geheimniss zu besitzen, indem Alles darauf hinausläuft, dem Oel seinen Wassergehalt und seine Schleimtheilchen zu entziehen, und die Bleioxyde spielen dabei die Hauptrolle.

Ich meines Theils ziehe die ohne Bleioxyd präparirten trocknenden Oele (Oelfirnisse) den mit denselben präparirten vor, in so fern ich bemerkt, dass die Sonnenstrahlen auf die Verdichtung des Oels sowohl, wie auf die Entfernung des Wassergehalts zwar langsamer, aber viel vollkommener einwirken; was die Entfernung der Oelsäure anbelangt, so möchte der calcinirten Magnesia der Vorzug gebühren.

In so fern das Oel übrigens dem Gehalt der ganzen Masse kaum in dem Verhältniss von ½ entsprechen dürfte, so sind die Nachtheile, die selbst ein mittelmässiges Oel bewirken könnte, kaum bemerklich geworden, in so fern hier das Oel, in Verbindung mit Kreide, an der Säurebildung behindert ist oder doch wenigstens nie sichtbare Spuren derselben zurückliess.

Gute gereinigte Saamenöle werden so lange ein bestes Farbenbindemittel sein, bis vielleicht neue Entdeckungen uns neue Mittel zuführen. Ich habe alle jene Nachtheile, welche das Oel in Bezug auf taugliche Farben äussern soll, theils als übertrieben erkannt.

Die Natur eines guten, gereinigten, trocknenden Oels zeigt sich darin, dass, wenn man z. B. einige Tropfen auf eine reine Glasplatte giesst, es eine convexe Oberfläche bilden muss. Es muss innerhalb 8 bis 14 Tagen eine dicke Haut gesetzt haben, ohne an seiner Durchsichtigkeit zu verlieren, innerhalb eines Jahres aber bis auf den Grund getrocknet wie ein fast farbloses Harz erscheinen. Alle jene Erscheinungen von der Bräunung oder auch vom Russigwerden der Farben, welche man so häufig dem Oele zuschreibt, rühren oft nur von der unrichtigen oder zu starken Verwendung desselben her, oder indem man auf nicht trockne oder nicht ansaugende Leinwand malt.

C. Das Creosot und der Schwefeläther.[1])

Diese beiden Flüssigkeiten sind bis jetzt in der Malerei noch nicht angewendet. Denn die Anwendung des Aethers zur Verstärkung des Weingeistes, behufs Harzauflösung, dürfte nur bei der Malerei mit Lackfarben (Lackirkunst) angewendet worden sein. Ich gebrauchte den Aether in anderer Beziehung bei der Retouche mit vielem Glück, indem ich mit ihm die Farbengebung an der zu retouchirenden Stelle bis auf die Folie durchätzte und dadurch die innige Verbindung der Folie mit der Retouche wiederhergestellt wurde.

Das Creosot, ein brenzliches Oel, welches überaus zerstörend wirkt, wurde zur Verstärkung der auflösenden Kraft des Terpentingeistes mit den vollkommensten Erfolgen angewendet und bildet zur Retouche oder bei zu stark getrockneter Folie das einzige Mittel zur leichten Lösung derselben. Ich muss es in diesem Betracht als den Schlussstein der ganzen Erfindung ansehen.

Keine Farbe wird durch dasselbe zerstört, selbst nicht der Krapplack und andere Pflanzenfarben. (Fortsetzung folgt.)

Radirung.

Rom. 40 Originalradirungen von Carl Sprosse. *In zehn Lieferungen. Zweite bis fünfte Lieferung. Leipzig, Verlag von Georg Wigand.*

Die günstige Beurtheilung, welche die erste Lieferung dieses Werkes bereits in No. 3 des diesjährigen Kunstblattes gefunden hat, wird durch die uns vorliegenden, folgenden Lieferungen in vollstem Maasse gerechtfertigt. Sämmtliche Blätter derselben sind durchweg in so künstlerischer Weise behandelt und vermittelst der Radirnadel — wobei die Anwendung der sogenannten kalten Nadel verhältnissmässig nur an wenigen Stellen und dann immer zum Vortheil des Blattes geschehen ist — durchgeführt, dass sie mit zu dem Gelungensten gehören, was die vervielfältigenden Künste in dieser Weise hervorgebracht haben. Nicht nur die Auffassung der Gegenstände bekundet ein für das Malerische in der Natur durchgebildetes Auge, das sich der darzustellenden Formen vollständig bewusst ist, sondern auch die angewandte Technik ist durch die Meisterschaft, mit der die Nadel gehandhabt und das Aetzwasser zur wirkungsvollen Abtönung verwendet wurde, eine um so vollendetere zu nennen, als sie sich auch dem Geiste des Darzustellenden vollständig anschliesst und sich somit stets nur als Mittel der Darstellung weise unterordnet. Demnach ist denn auch in diesen Bildern das rein Landschaftliche mit dem Architektonischen so glücklich verschmolzen, dass Beides wie aus

[1]) Man wende hier nur eine Verdünnung des Schwefeläthers in Alcohol an, weil er freilich zu starke Wirkungen äussert, zu leicht sich verflüchtigt und sehr feuergefährlich ist.

einem Gusse erscheint und also jedes einzelne Blatt das auf ihm Dargestellte in seiner wirklichen, topographisch-charakteristischen Weise veranschaulicht.

Die uns vorliegenden 16 Blätter, von denen je vier ein Heft bilden, enthalten theils antike, theils mittelalterliche, theils moderne Architekturen in mehr oder minder reicher landschaftlicher Umgebung. Das Beschauen derselben gleicht einer Wanderung durch Roms und seine Umgebungen interessantesten Regionen und merkwürdigsten geschichtlichen Epochen, wobei dann sowohl Auge, wie Geist des Beschauers in gleicher Weise auf das Angenehmste in Anspruch genommen werden. So führt uns z. B. das zweite Heft zunächst vor das ursprüngliche Grabmal Hadrians, das schon frühzeitig zur Festung benutzt wurde und gegenwärtig, unter dem Namen der Engelsburg „Castello S. Angelo“, zum zeitweiligen Asyl flüchtiger Päpste und — zum Staatsgefängniss dient. Diesen, aus mächtigen Quadern errichteten Rundbau, auf dem andere Jahrhunderte fortgebaut haben, verlassend, treten wir vor den noch ziemlich wohlerhaltenen Triumphbogen des Titus „L'Arco Di Tito“ uns der, durch den so gefeierten Herrscher veranlassten, Zerstörung Jerusalems erinnernd. Von ganz besonderem antiquarischem Interesse ist sodann das Grabmal der Curatier „Sepolcro Dé Curazi“ in Albano, zu dem wir, einen Abstecher von Rom machend, auf der Strasse nach Arizzia gelangen. Den Schluss dieser Heft-Wanderung bildet sodann die kühlende Springquelle „Abbadia Fossa Nova“, wo uns die sie bedeckende, auf schlanken Säulen und Säulchen ruhende Halle an die reiche Zeit der römischen Hierarchie im Mittelalter gemahnt.

Nicht minder reich an interessanten Baulichkeiten und landschaftlichen Situationen von poetischem Reiz sind die Darstellungen in den folgenden Heften. Sie geben in bunter Folge: erstens die, sowohl durch seine Architektur, wie auch durch seine Lage anziehenden Reste des Vestatempels „Tempio della Vesta“ in Tivoli, ferner eine, die fast überladene Pracht der Renaissance vergegenwärtigende Wasserkunst aus der „Villa Aldobrandini“ in Frascati, dann einen Blick über die reizende, mit Bäumen und Gärten bedeckte Fläche bis zum Kloster „S. Giovanni e Paolo“ in Rom, das sich stolz über die Ebene aufbaut, und endlich als Schlussblatt des dritten Heftes phantastisch dreinschauende Trümmer eines alten Thurmes aus der Nähe von Schiavi „Torre Degli Schiavi“. — Das vierte Heft sodann enthält den hochgelegenen, von üppiger Vegetation umgebenen Tempel des Herkules „Tempio D'Ercole“ in Cora, die Trümmer eines antiken Bades „Ninfa“, deren Darstellung hier, als No. 11., zu der bereits im ersten Hefte gegebenen ergänzend hinzutritt; desgleichen eine zweite Ansicht von „Terracina“ und dann ein Blick auf das Colosseum „Dalli Orti Farnesiani in Roma“. Dies zuletzt genannte ist hier, im Gegensatz zu früheren Darstellungen desselben Gegenstandes, um so wirkungsvoller herausgearbeitet, als die Kolossalität des massigen Baues dadurch, dass er durch genau beobachtete Linear- und Luftperspektive in die gehörige Ferne gerückt erscheint, zu vollkommener Geltung kommt. — Heft 5 endlich ist zusammengesetzt aus dem in der Nähe von Sermoneta prächtig gelegenen Kapuziner-Kloster „Convento Dei Cappuccini“, dem thurmähnlichen Bau des Grabmals der Cecilia Metella „Sepolcro di Cecilia Metella“, dem dreisäuligen Ueberrest des Minerventempels „Tempio di Minerva“ auf dem Foro Romano und einem „Altare in Sta. Maria in Trastevere“.

Dieser Ueberblick des Inhalts mag genügen, um die Mannigfaltigkeit, in der sich dieses Werk bewegt, zu bezeichnen. Mit Vergnügen sehen wir den folgenden Heften entgegen, von denen wir, wie aus den vorliegenden schon zur Genüge hervorgeht, nicht nur Gegenstände von gleichem Interesse, als auch mit gleicher Meisterschaft durchgeführt, gewärtig sein dürften.

H. Weiss.

Kunstliteratur.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. II. Abtheilung: Das Kloster Wienhausen bei Celle. Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung.

In der ersten Abtheilung dieses der kunstgeschichtlichen Monographie aus einem Theile Deutschlands gewidmeten Werkes, dessen mittelalterliche Kunst das allgemeine Interesse erst seit wenigen Decennien in Anspruch nimmt, hatte der Verfasser uns mit dem bescheidenen Kunstleben bekannt gemacht, welches der bürgerliche Geist des 14. und 15. Jahrhunderts in den Ringmauern der Stadt Hannover geschaffen hatte. Heute führt uns derselbe dem grossen Haidelande zu, das, von lebendigen Wasserströmen umgürtet, einen grossen Theil des nordwestlichen Deutschlands einnimmt. Gleich Wüstenoasen tauchen in Mitten jenes unwirthbaren Sandmeeres von Zeit zu Zeit fruchtbare Eilande empor, deren frisches Wald- und Wiesengrün belebend absticht gegen das einförmige Braun der Haide und die melancholisch umdüsterten Fichtenhaine, welche da und dort am Horizonte sich zwischen Himmel und Erde drängen, um dem ins Endlose schweifenden Blicke zu begegnen. In einer solchen Oase liegt am Ufer der Aller auf weichen Rasen gebettet, das ehemalige Nonnenkloster Wienhausen, umschirmt und umhegt vor den hereinbrausenden Stürmen von einer grünenden Mauer gewaltiger Linden und ewiger Eichen.

Das Kloster Wienhausen bildete eine von den der kunstgeschichtlichen Forschung bis jetzt noch wenig erschlossenen geistlichen Niederlassungen in der Lüneburger Haide, die fernab von den grossen Weltstrassen in einer naturarmen Gegend von Mönchen oder Nonnen des strengen Cistercienser-Ordens bevölkert wurden. Nur wenige der im Lüneburgischen belegenen geistlichen Stifter, wie z. B. das durch Walo, Fürst von Anhalt und Grafen in Asksnien 986 gestiftete Walsrode, datiren ihren Ursprung aus den Zeiten des frühsten christlichen Lebens in Nieder-Sachsen her. Selbst aus dem 12. Jahrhunderte dürfte, mit Ausnahme des 1172 gegründeten Lüne bei Lüneburg, keins mehr vorhanden sein. Der Ursprung der meisten fällt in das 13. Jahrhundert, ja wird sogar für manche vom künstlerischen Gesichtspunkte aus durch verheerende Feuersbrünste in noch jüngere Zeiten versetzt.

Nach den von dem Herausgeber des Archivs der Beschreibung vorausgeschickten historischen Notizen ist das Kloster Wienhausen von Agnes, einer Markgräfin von Landsberg und Wittwe des Herzogs Heinrich von Braunschweig-Lüneburg, vor 1229 gestiftet und 1233 durch Bischof Konrad von Hildesheim bestätigt, nachdem es bereits vorher eine Zeitlang in Nienhagen bei Celle bestanden haben soll. Dieselbe Agnes wird auch als Stifterin des Klosters Isenhagen im Lüneburgischen genannt, das zuerst durch Cistercienser-Mönche aus Riddagshausen besetzt wurde, später aber ein Nonnenkloster gewesen ist und 1388 zum zweiten Male abbrannte. Der Bau der Klosterkirche von Wienhausen, unter Probst Conrad v. Here, fällt in den Zeitraum von 1307—1309. Kleinere Kapellen wurden später 1356 und 1442 hinzugefügt. Im Jahre 1469 ging über dieses Kloster eine geistliche Reform hin, die jedoch seinem Falle durch die von Ernst dem Bekenner 1529 eingeführte Reformation nicht vorzubeugen vermochte.

Thun wir zunächst einen Blick auf den artistischen Theil des Werks. Derselbe besteht, ausser Titelvignette und zahl-

reichen in den Text eingedruckten Holzschnitten, aus 10, theils in Umrissen, theils in Thondruck, zumeist aber in Farbendruck ausgeführten Tafeln. Er rührt ohne Ausnahme von der Hand des Herausgebers selbst her und legt von der malerischen Auffassungs- und Darstellungsgabe, so wie von dem Fleisse und Geschicke seiner Hand ein schönes Zeugniss ab. Der als Titelvignette gegebene Holzschnitt, einen Blick in einen der Klosterhöfe darstellend, dient zur vorläufigen Orientirung auf architektonischem Gebiete und zeigt, dass wir es mit einer Backsteinanlage zu thun haben, deren anspruchsloses architektonisches Erscheinen nach Aussen ein Spiegelbild strenger Ordensregeln abgiebt. Vervollständigt wird der Ueberblick über die Architektur des Aeusseren durch die auf Taf. I. in Thondruck gegebene Ansicht, wenn man den Klosterhof von der über die Aller führenden Brücke her betritt. Die in Gestalt mittelalterlicher, oberwärts abgetreppter Backsteinfaçaden geschlossene Westseite der Klosterkirche und die Südseite des ältesten Klosterflügels treffen dort im rechten Winkel auf einander und bilden ein von riesigen Linden überschattetes heimliches Eckchen von malerischer Wirkung.

Der in S. 5 des Textes eingedruckte Grundriss verschafft uns sodann einen Gesammtüberblick, sowohl über die kirchlichen, wie profanen Theile des Klosters. Die Anlage ist sehr ausgedehnt und im Wesentlichen noch die des Mittelalters. Das Kloster bildet seiner Grundform nach ein nicht ganz regelmässiges Viereck, das einen grösseren und einen kleineren Klosterhof umschliesst, die durch einen Querflügel von einander getrennt werden. Die ganze Südseite des Vierecks wird durch die von Ost nach West sich erstreckende Kirche eingenommen. Diese zerfällt in zwei nicht ganz gleiche Hälften, von denen die im Bereiche des grossen Klosterhofes liegende östliche, für den Gottesdienst der Dorfgemeinde bestimmte, an der Stelle einer älteren Dorfkirche aufgeführt ist und durchaus kein Interesse darbietet. Die westliche, den kleinen Klosterhof nach Süden schliessende Hälfte der Kirche diente dagegen als sogenannter Nonnenchor ausschliesslich dem klösterlichen Gottesdienste. Indem wir auf letztere unsere Aufmerksamkeit concentriren, erwähnen wir nur noch, dass von sämmtlichen Klostergebäuden diejenigen die ältesten sind, welche den kleinen Klosterhof umschliessen. Die den grösseren Hof begrenzenden Theile sind von jüngerem Alter und theilweise, wie z. B. der die Kapitelstube enthaltende östliche, aus Fachwerk erbaute Flügel erst 1550 vollendet. Die älteren Klostergebäude haben auf der Hofseite des Erdgeschosses durchweg einfache Kreuzgänge mit wohl erhaltenen Gewölben. Auch der Stock darüber, zu dem man auf einer Wendeltreppe gelangt, enthält auf der Hofseite ähnliche Korridore, deren Gewölbe theilweise der ursprünglichen Anlage angehören. Letztere waren, wie aus einem in der südwestlichen Ecke angebrachten, mit Wappen verzierten, aber dick übertünchten Kamine ersichtlich, theilweise heizbar. Von dem westlichen Korridore des oberen Stockes gelangte man in die Zellen der Nonnen, von dem südlichen aus aber auf den Chor. Rechts neben dem Eingang zum Chore erblicken wir in einer Flachbogennische das Standbild der Gründerin Agnes, die 1266 dort beigesetzt wurde. Der Herausgeber hat Eingangs seines Textes einen Holzschnitt von dieser in klösterlicher Tracht dargestellten Figur gegeben.

Durch den besonderen Eingang einerseits und die erhöhte Lage andererseits besteht eine vollkommene Abgeschlossenheit des Chors. Jedoch stellt ein grosser, die Gesammtbreite einnehmender Schwibbogen die räumliche Einheit von Chor und Gemeindekirche her. Vermittelst des auf Taf. II. gegebenen Grundrisses vom Chore orientiren wir uns sofort im Bereiche seiner architektonischen Anlage. Das den Chor bildende einfache Oblong wird von vier, mit Kreuz- und Quergurten versehenen Gewölben bedeckt, deren grösserer Durchmesser der Breite des Gebäudes entspricht. Auf der südlichen Langseite vier mit gebranntem Stabwerke versehene Spitzbogenfenster, denen auf der nördlichen vier gleichgrosse Spitzbogennischen entsprechen; auf der westlichen Schmalseite ein grösseres, mit gehauenem Stabwerke gefülltes Fenster; auf der östlichen der erwähnte Schwibbogen.

Von eigenthümlichem Interesse ist der liturgische Situationsplan des Inneren, um so mehr, da anzunehmen, dass er im Wesentlichen ursprünglich ist. Den Hauptplatz im Osten des Chors, mit dem Rücken gegen die Gemeindekirche gewendet, nimmt ein mit hölzernen Bildwerken und Arabesken auf Goldgrund reichgeschmückter Hochaltar ein. Die in einem, mit bemalten Flügeln versehenen Schreine befindlichen Holzschnitzereien gehören dem späten Mittelalter an und sind, wenngleich nicht ohne Charakter, doch im Ganzen handwerksmässige, konventionelle Arbeiten. Vor dem Altare hängt eine ewige Lampe, deren hölzernes, sechsseitiges Gehäuse auf jeder Seite unter einer zierlichen Giebelarchitektur figürliche Compositionen zeigt, deren künstlerische Ausführung jedoch dem architektonischen Rahmen nur wenig ebenbürtig erscheint. Eine doppelte Reihe eichener Chorstühle, von denen die untere für die Laienschwestern und die obere, an den Wänden befindliche, für die Nonnen bestimmt war, zieht sich an der Nord- und Südseite her. Letztere ist auch an der Westseite herumgeführt. In ihrer Mitte, unterhalb des westlichen Fensters, dem Hochaltare ungefähr gegenüber, erhebt sich der stark beschädigte, baldachinartig überbaute Sitz der Aebtissin, mit einem Schränkchen daneben. Vor diesem steht jetzt ein beweglicher Altarschrein, der in seinem Inneren einige Holzschnitzereien birgt, ursprünglich aber wohl schwerlich dieselbe Stelle eingenommen haben wird. Vor dem Sitze der Vorsängerin erhebt sich ein Pult. Genau in der Mitte des Chors befindet sich endlich ein dem Hochaltare zugewendetes, anderes Pult, über dem sich eine Tafel senkrecht erhebt, die mit den symbolischen Buchstaben i h s als Mitelpunkt des Kreuzes versehen ist. Die Kreuzigung selbst findet sich in den Ecken der Tafel als gekreuzigte Arme und Beine nur andeutungsweise dargestellt. Unten sieht man ein Kreuz, eine Lanze, Nägel und Würfel. Zwei Engel halten die Tafel und deuten gleichzeitig auf sie hin. Die Rückseite des Pults steht mit einer Art von Lade und vier alten, bemalten Leuchtern auf eine Weise in Verbindung, deren lithurgischen Zusammenhang wir nicht zu deuten vermochten. Mit einem Theile dieses gottesdienstlichen Apparates hat der fleissige Herausgeber die malerische Ansicht in Thondruck von einem Ende des Chor ausgestattet, die er auf Taf. III. giebt: Wir erblicken dort ausser der Ueberwölbung und architektonischen Gliederung des Inneren, das grosse Westfenster, die Chorstühle und den Sitz der Aebtissin. Was aber dem Inneren, wie wir aus eigener Anschauung bestätigen können, seine besondere kirchliche Pracht verleiht, ist der malerische Schmuck, der Wände, Nischen und Gewölbe bedeckt. Von dem Reichthume der Gesammtwirkung giebt ebenfalls die Ansicht auf Taf. IV., wiewohl sie nur einfarbiger Thondruck ist, einen guten Begriff, und zur Vervollständigung desselben ist auf Taf. V. Fig. d. eine Probe davon in Farbendruck gegeben. Die Malereien stellen zum Theil Ranken- und Blattwerk, in Verbindung mit phantastischen Thiergestalten, zum Theil figürliche Kompositionen dar und gehören, den Inschriften nach, der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an, haben aber 1488 eine Uebermalung erfahren, deren Umfang gegenwärtig schwer zu ermessen sein dürfte. Ihrem Inhalte nach zerfallen jene Wandmalereien hauptsächlich in einen stark beschädigten, Martyrien darstellenden Fries an den Wänden,

oberhalb der Chorstühle und diese begleitend. Darüber befinden sich in architektonischen Einrahmungen alttestamentarische Darstellungen und endlich an den Gewölben in kreisförmigen Feldern die Lebens- und Leidensgeschichte Christi nebst vielen anderen Darstellungen. Die Grundfarbe ist an den Wänden grün, an den Gewölben, wie aus Taf. V. Fig. d. zu ersehen, braunroth. Neben diesen Tönen kommt auch die weisse Farbe an Gewändern und Ornamenten vielfach vor. Wiewohl die Ausführung im Ganzen mangelhaft, so ist die Gesammtwirkung jener Malereien doch überaus reich.

Ausser diesen Wandmalereien macht der Verfasser auf Taf. IV. und V. durch mehrere Proben uns auch mit den fragmentarischen Glasmalereien bekannt, welche die Chorfenster schmücken. Besonders müssen wir an der auf Taf. IV. gegebenen Darstellung von St. Georg und St. Alexander die Treue und Sorgfalt der Nachbildung hervorheben.

Von nicht geringerem Interesse als die Malereien sind die Mittheilungen, welche der Verfasser von den im Zither der Kirche aufbewahrten Teppichen giebt. Dieselben erhalten durch fünf sorgfältig in Farbendruck ausgeführte Tafeln die nothwendige bildliche Ergänzung, und verdient der unendliche Fleiss, die liebevolle Ausdauer, mit der sich der Herausgeber der nicht eben dankbaren Aufgabe unterzogen hat, unsere volle Anerkennung. Wenngleich diese Arbeiten auf einen überaus primitiven Zustand der einheimischen Webekunst deuten und in künstlerischer Beziehung theilweise kaum die bescheidensten Ansprüche befriedigen, so dient ihre Bekanntmachung doch wesentlich dazu, das Bild des damaligen klösterlichen Lebens zu vervollständigen und lässt dieselbe mannichfache belehrende Seitenblicke in das ausserkirchliche Leben und Interesse der damaligen Tage zu. Die Verfertigung gewebter und genähter Teppiche bildete, nach den darüber in den Chroniken aufgezeichneten Notizen, einen Zweig der Kunstübung, der schon früh, besonders aber im 12. und 13. Jahrhunderte, in den niedersächsischen Nonnenstiftern gepflogen wurde.[1] So lange nicht das Gegentheil erwiesen, müssen wir daher mit dem Verfasser annehmen, dass wenigstens ein Theil jener Teppiche in Wienhausen selbst verfertigt wurde.

Taf. VI. giebt zuerst die Probe eines merkwürdigen, genähten Teppichs aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, mit Darstellungen aus Tristan und Isolde, jener schon vor Gottfried von Strassburg durch Eilhart von Oberg, einen Hildesheimer, der von 1189—1207 schrieb, in Niedersachsen eingebürgerten Dichtung. Dieser, mit Inschriften in niederdeutscher Sprache versehene Teppich ist in Niedersachsen selbst entstanden und kam vielleicht nebst anderen, denselben Gegenstand darstellenden Teppichen als Oberg'sche Schenkung an das Kloster. Das Oberg'sche Wappen kommt in der Kirche mehrfach vor und eine Inschrift berichtet ausdrücklich, dass der Probst Wulbrandus von Oberg 1521 der Kirche ein noch vorhandenes Gemälde zum Geschenke gemacht habe. Ungefähr gleiches Alter mögen ihrem Style nach die auf Taf. VII. nachgebildeten Bruchstücke von zwei anderen genähten Teppichen haben. Das Eine enthält Propheten mit Schriftrollen, jeder in einer aus acht Kreisstücken zusammengesetzten, mit lateinischen Inschriften versehenen Einrahmung. Das Andere stellt eine Jagd im Kostüme des 14. Jahrhunderts dar, mit der niederdeutschen Inschrift: „Desse Matherie in desseme Topede de is van cyner Jacht in deme Walde lopt dat Wild we dat wel van de mout snelle Hunde han." — Etwas jünger und besser in der Zeichnung ist ein dritter genähter Teppich mit niederdeutscher Inschrift in gothischen Minuskeln, die Legende des heiligen Thomas darstellend. Auf Taf. VIII. erblicken wir unter Anderen ein Hochzeitmahl, wo des Königs von Indien Mundschenk dem betenden Thomas einen Backenstreich giebt, mit der Unterschrift: „hir cleyt en de schencke", für welche gotteslästerliche That dicht daneben ein phantastisches Ungeheuer, einen Löwen bedeutend, dem Schenken die Hand abbeisst u. v. a. — Andere Umrisse von genähten, aber in der Zeichnung sehr rohen Teppichen bietet sodann noch Taf. II. Der Eine stellt die Legende der heiligen Elisabeth mit erklärendem Texte in niederdeutscher Sprache, der Andere Scenen aus dem alten Testamente dar. — Den Beschluss des Ganzen bilden die auf Taf. IX. und X. gegebenen Muster eines Teppichs von vorzüglicher Schönheit. Derselbe ist, wie aus den Inschriften, dem Halbmonde und den von phantastischen Thiergestalten belebten ornamentalen Zügen mit Gewissheit hervorgeht, arabischen Ursprungs und besteht aus gelblichem Seidenstoffe, in den die Ornamente aus braunvioletten Fäden eingewebt sind. Der Verfasser spricht die Vermuthung aus, dass der Teppich zur Zeit der Kreuzzüge durch Heinrich den Löwen nach Deutschland und durch dessen Schwiegertochter Agnes, Gründerin des Klosters, nach Wienhausen gekommen sei.

Die bis dahin mit artistischen Illustrationen versehenen Mittheilungen werden schliesslich noch durch einige schätzbare Notizen über die Verwaltung und Einrichtung eines Cistercienser Nonnenklosters bereichert, die uns eine umfassende Einsicht in das mechanische Triebwerk jener geistlichen Institute verstatten. Denselben sind Lyssemann's Nachrichten über das im Lüneburgischen belegene ehemalige Kloster Medingen zum Grunde gelegt.

Nur diejenigen, welche den gewaltigen Umfang der Kunst des germanischen Mittelalters zu erfassen vermögen, können den wahren Werth einer Arbeit, wie die vorliegende, richtig ermessen. Von Tage zu Tage mehren sich die Zeichen, welche dem alten Weltgebäude den Untergang drohen und mahnend auffordern, bei Zeiten unsere Rechnung mit dem Mittelalter abzuschliessen und immer dringender, unabweisbarer fordert die Geschichte den Tribut ein, den wir dem entschwundenen Zeitalter schulden. Schon längst haben, getrieben von der geheimen Macht dieser prophetischen Mahnung, einzelne hervorragende Geister unseres Vaterlandes den Weg zur kunstgeschichtlichen Durchforschung des Mittelalters angebahnt und dadurch, dass sie den Umfang der Aufgabe zu Tage legten, sich unvergängliche Verdienste erworben. Aber auch denen sind wir zu Danke verpflichtet, die, wie der bescheidene Herausgeber des Archivs, in die Fussstapfen der Führer tretend, der theilweise recht mühevollen Arbeit sich unterziehen, den provinziellen kunstgeschichtlichen Boden urbar zu machen. Möge er darum rüstig vorschreiten auf dem betretenen Pfade und uns baldigst mit den Früchten seiner ferneren Forschungen erfreuen. *ϱ.*

1) Ausser den vom Herausgeber angeführten Beispielen zu Wernde, Quedlinburg und Lüne, sind hier die merkwürdigen Teppiche zu erwähnen, welche das Kloster Heiningen, unfern von Wolffenbüttel, aufbewahrt. Irren wir nicht, so wurden im ersten Jahrgange des deutschen Kunstblattes bereits einige Notizen über diese wenig bekannten und dem Untergange entgegenmodernden Schätze mitgetheilt.

Zeitung.

•**Dessau.** Von S. H. dem Herzoge ist der Dr. Adolph Lange hierselbst mit der Vorsorge für die Erhaltung der künstlerischen und historischen Denkmäler in den Anhalt-Dessau-Cöthen'schen Landen beauftragt worden.

∴ **Frankfurt a. M.**, 4. Aug. Verflossenen Montag Abend zwischen 8 und 9 Uhr ist der Inspector des Städel'schen Instituts, Herr

Passavant hierselbst, auf eine schändliche Weise verwundet worden. Auf einem kleinen Spaziergang in der Promenade zwischen dem Eschenheimer und Bockenheimer Thore begriffen, wird er plötzlich von einem Soldaten angebettelt. Herr Inspector Passavant weist denselben jedoch zurück mit dem Bemerken, dass es nicht ehrenhaft sei für einen Kriegsmann, auf öffentlichem Spazierwege zu betteln. Dieser aber wiederholt seine Forderung nochmals und auf ein entschiedenes: „Ich gebe nichts", des Angesprochenen, zieht der Soldat seinen Säbel und versetzt jenem mehrere Hiebe über das Gesicht und die Brust, von denen der eine die ganze Wange gespalten, so dass sie zusammengenäht werden musste. Ob der Thäter ermittelt werden kann, steht dahin. —

Vor kaum einem Jahre ist Herrn Bildhauer Zwerger, Professor am Städel'schen Kunstinstitut, am hellen Tage in der Nähe der Stadt und im Beisein seiner Familie etwas Aehnliches durch einen Soldaten geschehen.

Brüssel. De Biefve hat ein grosses Gemälde für den Sitzungssaal des Senates vollendet; es stellt „Belgien, das Königthum gründend," dar. In der Gestalt einer jungen Frau steht Belgien, umgeben von den Hauptstädten des Landes in allegorischen Figuren und den Hauptthatkräften der verschiedenen Provinzen, in reichem Purpurmantel, die Rechte auf die Königskrone stützend, den Blick gen Himmel erhoben. Die Ausführung des Bildes wird sehr gelobt.

Die belgischen Maler haben in New-York gute Geschäfte gemacht, indem einer ihrer Genossen, der junge de Brakeleer, dort eine permanente Ausstellung eröffnete und seine Landsleute als Agent vertrat. Der junge Künstler ist jetzt heimgekehrt, um diesem äusserst lucrativen Unternehmen mehr Ausdehnung zu geben, da im Allgemeinen in der Union, namentlich in New-York, der Sinn für Malerei lebendiger, und es gleichsam zur Mode wird, Gemälde zu besitzen. Es lassen sich dort, werden die Maler nicht das Opfer der Zwischenhändler, gute Preise machen. (V. Z.)

Paris. Bei der am 26. Juli stattgehabten Vertheilung der Preise an die Künstler wurde auch der deutsche Maler Knaus, der früher in Düsseldorf und jetzt in Paris lebt, mit einer Medaille zweiter Classe bedacht.

Aufforderung und Bitte.

Die unterzeichnete Anstalt beabsichtigt am 16. Oktober d. J. den 300jährigen Lebensabschluss von Lukas Cranach dem Aelt. durch eine Ausstellung von Werken dieses deutschen Meisters zu feiern, deren Ertrag den Zweck hat, einen Beitrag zu bilden zu der vom Stadtrathe Weimars beschlossenen Ausführung eines architektonisch würdigen Schutzes für den daselbst noch erhaltenen Grabstein Cranachs. Die Zeichnung dazu soll mitausgestellt werden. Besitzer von Gemälden, Zeichnungen, selbst vorzüglich schönen Abdrücken von Kupferstichen und Holzschnitten Cranachs oder andern auf ihn bezüglichen Gegenständen von besonderem Interesse, werden hiermit gebeten, wenn sie zu Einsendung derselben zum genannten Zweck geneigt sein sollten, gefälligst vorläufige Anzeige davon gelangen zu lassen an

die Grossherzogliche Kunstanstalt zu Weimar.

Anzeige.

Die Versammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine,

welche dem Beschluss der im vorigen Jahre zu Dresden und Mainz abgehaltenen Versammlungen deutscher Geschichts- und Alterthums-Forscher zu Folge, im Spätsommer dieses Jahres zu Nürnberg abgehalten werden sollte, ist in Uebereinstimmung mit den in dieser Beziehung von mehreren Seiten geäusserten Wünschen auf die Tage

vom 13. bis 16. September

festgesetzt worden.

Sämmtliche deutsche Geschichts- und Alterthumsvereine werden daher hierdurch eingeladen, sich ebensowohl durch besondere Bevollmächtigte, als auch durch zahlreiche Mitglieder bei dieser unter dem Vorsitz des Prinzen Johann, Herzogs zu Sachsen, K. Hoheit, zu Nürnberg abzuhaltenden Versammlung betheiligen zu wollen. — Dieselbe Einladung ergeht hierdurch an alle für deutsche Geschichts- und Alterthumskunde wirkende Gelehrte, Künstler und Kunstfreunde.

Zugleich ersucht man diejenigen Vereine, welche ihren Beitritt zum Gesammtvereine nach Maassgabe der bei der Mainzer Versammlung festgestellten und in No. 2 des Correspondenzblattes zur allgemeinen Kenntniss gebrachten Satzungen noch nicht erklärt haben, dies innerhalb der nächsten Wochen zu bewirken, damit der Gesammtverein beim Beginn der Versammlung als vollständig constituirt, ohne Verzögerung zu weitern gemeinsamen Beschlüssen vorschreiten kann.

Ausser mehreren andern Angelegenheiten des Gesammtvereins werden bei dieser Versammlung weitere Beschlüsse über das Verhältniss des Gesammtvereins zum germanischen Museum des Freiherrn von Aufsess, sowie über die zur Förderung desselben und des Central-Museums römischer und germanischer Alterthümer zu Mainz einzuschlagenden Wege zu fassen sein.

Der Verwaltungsausschuss wird ein besonderes Programm für die Versammlung durch die nächste Nummer des Correspondenzblattes zur allgemeinen Kenntniss bringen, und erbittet sich daher bezügliche Anträge, Mittheilungen und Wünsche binnen der nächstfolgenden zwei Wochen. — Für die speciellen wissenschaftlichen Berathungen erscheint die Beibehaltung der bei den frühern Versammlungen zu Dresden und Mainz festgesetzten drei Sectionen: 1. für die Archäologie der heidnischen Vorzeit, 2. für die Kunst des Mittelalters und 3. für Geschichtsforschung und historische Hülfswissenschaften, angemessen, und es behält sich der Verwaltungsausschuss, in Betracht des in der ersten Section bei der Mainzer Versammlung ausgesprochenen Wunsches einer längern Dauer der Sectionssitzungen nach Maassgabe der in dieser Beziehung eingehenden Anträge vor, einen frühern Beginn einzelner Sectionsversammlungen oder eine längere Fortdauer derselben nach dem Schluss der Versammlung im Voraus anzuberaumen.

Der Verwaltungs-Ausschuss des Gesammtvereins.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 35. Sonnabend, den 27. August. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Von der Herstellung der Mauerfläche zur Aufnahme des Bildes, oder auch: bewegliche Bildflächen für diese Art der Malerei anzufertigen.

Ehe ich nun zur Mittheilung der Technik dieser Art der Wandmalerei übergehe, sowohl was die Behandlung beim Malen als auch was die Bereitung der Folie und der Farben anbetrifft, ist es unumgänglich nothwendig, das erforderliche Baumaterial von dem hier eigenthümlichen Standpunkt aus aufzufassen; denn Wandmalereien, als Ornament im höchsten Sinne, sind immer ein integrirender Theil des Bauwerks. Sollte nun in diesem Capitel manches dem Techniker bereits Bekannte gesagt sein, so musste dies wieder mit Rücksicht auf den Künstler geschehen, von dem es nicht unbedingt gefordert werden kann, dass er hinlänglich mit der Mauerconstruction vertraut sei.

Fassen wir nun zuerst das Baumaterial ins Auge, womit die Wände und Decken unserer heutigen Bauwerke gebildet werden, so stellt sich hier eine Mannigfaltigkeit dar, wie sie vielleicht zu keiner Epoche der Baukunst verwendet wurde.

Wir können die meisten Lokalverhältnisse unserer nördlichen Länder reich an baulichem Materiale nennen. Viele Bruchsteinarten finden sich vor, und ausser dem gewöhnlichen Mauerstein hat die Kunst neuerdings viele künstliche Steine aus Thonmischung, Infuserienerde, Chamotte, Porzellansteine u. s. w. geschaffen. Hölzer werden in grosser Auswahl angetroffen und verwendet, Eisen und Zink werden als constructive Theile nicht mehr verkleidet, sondern treten als Ornament auf. Ausserdem werden, besonders für die Herstellung der Wände, die Bekleidungen derselben mittelst verschiedenen Mörtels, hydraulischen Kalks, Stuccos u. s. w. von grosser Mannigfaltigkeit in der Ausführung verwendet. Da es nun möglich ist, dass aus constructiver oder lokaler Nothwendigkeit bei der Bildung von Wänden oder Decken, worauf Malereien angewendet werden sollen, zwei oder sogar verschiedene Materiale verbraucht wären, so würde diese Art der Malerei dadurch nur wenig oder geringe Schwierigkeit erleiden. Hier nun indess von der Ausführung derselben auf einem durchgehends angewendeten Material.

Es hat sich für unsere klimatischen Verhältnisse der Backsteinbau mit wenigen Ausnahmen, wo schöne Bruchsteine angetroffen werden, fast als alleinige Mauerconstructionsart geltend gemacht. Billigkeit des Materials, Schnelligkeit und Leichtigkeit der Ausführung und eine genügende Dauerhaftigkeit haben ihm seine allgemeine Anwendung gesichert. Es werden zwar bei grösseren Prachtbauten auch Marmor, Granit, Sandstein u. s. w. angewendet, doch seltener zu Wänden, indem sie hauptsächlich als Säulenstellungen oder Gesimse, als Thür- und Fenstereinfassung oder als Bekleidung vorkommen, in welchem letzteren Falle der Marmor an sich schon als Schmuck die Malerei nicht gut zulassen dürfte.

In so fern nun aber Decken und Wände mit ihren Flächen sich ganz besonders zur Aufnahme von Wandbildern eignen, so müssen wir ihrer Construction besonders unsere Betrachtung widmen. Die Kunstmalerei kann in Bezug auf innere Ausschmückung der Räume überhaupt nur auf Wandflächen zur Geltung gelangen, in so fern sie, wenn sie auf andere Theile des baulichen Organismus, also Gesimse, Sockel, Pfeiler etc., angewendet wäre, nur eine dekorative oder Staffirmalerei sein könnte.

Die pompejanischen Wandmalereien bieten in beiden Rücksichten eine interessante Lösung dieser Frage, weil dort die Kunstmalerei, d. h. Darstellungen sowohl figürlicher als auch landschaftlicher Beziehung, mit dekorativer Malerei verwebt sind. Wenn es nun auch nicht empfohlen werden kann, jene oft sehr originellen Zusammenstellungen nachzuahmen, so möchte doch die Idee der Dekorirung einer Wandfläche, besonders in Abtheilung und Gliederung der Wandflächen, namentlich bei grösserer Ausdehnung derselben, viel Beachtenswerthes darbieten. In so fern nun Abtheilungen und Gliederungen der Wände als der Symmetrie der Ornamente entsprechend gedacht werden können, so würde dadurch dem Wesen der Architektur nicht

allein kein Abbruch gethan, sondern auch der Monotonie allzugrosser, nicht von einem Standpunkt aus übersichtlicher Bilder durch Abtheilung in mehrere abgeholfen. Es muss indess dem Geschmack des Architekten überlassen bleiben, in wie fern und wie er die Wandmalerei zum Zwecke des ganzen Bauwerks verwendet. —

Wir gehen nun über zur Wand und Decke.

Die Wand lässt sich aus drei Gesichtspunkten betrachten:

1. als derjenige Theil eines Bauwerks, der, je nach dem Zweck desselben, die Räumlichkeiten schafft und eintheilt;
2. als constructiver Theil desselben, denn die Wand ist immer ein stützender, tragender Theil des Bauwerks, also statischen Bedingungen entsprechend;
3. als Wandfläche oder meistentheils schmuckloser Theil der Räume, welcher zwischen den Gliederungen und Ornamenten als Füllung erscheint und hier des Schmuckes der Malerei fähig ist.

Diese Gesichtspunkte gelten auch von der Decke, nur mit dem Unterschiede ad 2, dass sie, indem sie sich selbst trägt, ein von den Stützmauern getragener Theil des Bauwerks ist.

Hier handelt es sich nur um den Gesichtspunkt ad 3, die Wand oder Decke als Fläche zu betrachten, welche wegen ihrer monotonen Ausdehnung in Länge und Breite des Schmuckes der Malerei fähig ist.

Eine solche Wandfläche kann nun aus dem verschiedenartigsten Materiale dargestellt werden. Sie kann bei massiven Steinbauten aus Bruchsteinen: Marmor, Granit, Sandstein etc. hergestellt sein, sie kann im Backsteinbau entweder mit Kalkbewurf oder Holzgetäfel bekleidet sein. Da indess der Backsteinbau der unter heutigen Verhältnissen fast ausschliesslich angewendete ist, so wenden wir uns zuerst zur Backsteinwand.

Die Backsteinwand wird aus Mauersteinen, mit Kalkmörtel verbunden, gebildet. Gewisse Regeln des Steinverbandes kommen dabei zur Anwendung, indem besonders die eine Regel festgehalten wird, nie, weder eine horizontale, noch eine vertikale Steinfuge mit der zunächst folgenden Steinschicht zusammenfallen, sondern ein regelmässiges Abwechseln der Fugen eintreten zu lassen, wodurch das Mauerwerk befähigt wird, einem auf die Wandfläche vertikal geführten Stoss besser zu widerstehen. Ist selbige aufgeführt und getrocknet, so trägt man auf dieselbe den Kalkbewurf und zuletzt den Verputz, und dies ist die gewöhnliche Kalkwand.

Soll bei einem Neubau eine Backsteinwand der Aufnahme von Wandmalerei dieser Art dienen, und dies möchte der am häufigsten vorkommende Fall sein, so ist es nicht allein nothwendig, besonders vorsichtig in der Wahl eines guten Materials zu sein, sondern auch nach den besten Regeln der Mauerei bei ihrer Aufführung zu verfahren und namentlich den Verputz auf das sorgfältigste auszuführen. Es würde hier alle jene Sorgfalt erforderlich sein, welche auch bei der Wandbildung für die al fresco Malerei zur Anwendung kommt. Es wäre bei Neubauten ferner darauf Rücksicht zu nehmen, eine für den bildlichen Schmuck bestimmte Wand möglichst von jeder Belastung zu befreien und namentlich von einer solchen, welche nur auf einzelne Punkte der Wand wirkt, weil dadurch am leichtesten Sprünge im Mauerwerk entstehen können. In dieser Beziehung hat man schon die Isolirung der Bildfläche von der stützenden Wand in der Weise vorgeschlagen, dass die Stützwand durch einen Zwischenraum von 3 bis 6 Zoll von der für sich 1 bis 1½ Fuss stark aufgeführten, für die Bildfläche bestimmten Wand getrennt wäre, und entweder mittelst Verankerung oder auch netzförmiger Züge mit derselben verbunden würde. Dies ist constructiv leicht möglich. Die Anlage von Zügen zwischen der Bild- und Stützwand hätte nun die schöne Eigenschaft, den Trockenprozess der ersteren von zwei Seiten zuzulassen, während sie auch gestattet, denselben durch Hineinleitung erhitzter Luft zu beschleunigen. — Eine so construirte, mit technischer Sauberkeit ausgeführte Wand könnte als zweckmässige Bildfläche betrachtet werden.

Die alten Römer, welche in der Maurertechnik als Muster gelten können, wendeten bei ihrem Mauerwerk etwas dünnere, aber längere und breitere Mauersteine an. Besonders aber verdient ihre Mörtelbereitung in jeder Hinsicht gepriesen zu werden. Nicht allein die Wände, Decken und Fussböden wurden in der verschiedenartigsten Technik behandelt, sondern auch im Wasserbau hat sich ihre Technik bewundernswürdig bewährt. Die Aquaducte, die Thermen Roms und Albanos, die Bauten bei Bajae und Pozzuoli, in Pompeji u. s. w. liefern uns das Ausgezeichnetste, dessen die Technik fähig ist. Vitruv und nach ihm Polydor und Andere gaben über die Maurertechnik der Alten genügende Aufschlüsse. In so fern aber das in unseren nördlichen Zonen sich vorfindende, zum Bauen verwendete Material in seinen Eigenschaften oft bedeutend von denen des Südens und des Alterthums abweicht, so ist aus jenen Angaben nur noch anzuführen, dass sie eine äusserst sorgfältige genannt werden darf und dass man gewohnt war, den Kalkbewurf und Putz in bedeutend grösserer Dicke herzustellen, als dies gewöhnlich bei uns zu geschehen pflegt. Wenn dies so gebildete Mauerwerk nicht eine so ausgezeichnete Dauer gezeigt hätte, so möchte man den Verbrauch des Mörtels im alten Mauerwerk verschwenderisch oder überflüssig zu finden geneigt sein.

Es handelt sich hier nun darum, für das hier bei uns angewendete Material einen Leitfaden zur Herstellung einer für unseren Zweck geeigneten Kalkwand zu geben.

Vorausgesetzt es seien zur Herstellung der Mauer vollkommen gute, nicht zu hart gebrannte, trockene Steine und ein guter Kalk, der wenigstens ein Jahr vor dem Gebrauch gelöscht wurde, verwendet und die Ebene der Mauerfläche so gebildet, dass die Kalkfuge ⅓ bis ½ Zoll gegen den Stein zurückspringe; es sei ferner die so hergestellte Mauer völlig ausgetrocknet, welches innerhalb 1 bis 2 Jahren anzunehmen sein würde, so ist eine solche zur Aufnahme des ersten Kalkbewurfs (Spritzbewurf) geeignet. Dieser Bewurf, der mittelst der Kelle kräftig auf die stark befeuchtete Wand angeworfen wird und überall gut in die Fugen eingedrückt werden muss, soll aus einer Speise bestehen, die mit Kalk und grobem Quarzsand saftig angemacht ist. Ist dieser Bewurf gut ausgetrocknet, so ist es nöthig, denselben vor dem Anftrag des zweiten mittelst Zahneisen von dem kohlensauren Kalk-Epiderm zu befreien und sodann mittelst einer Brause mit reinem Flussmasser gut anzufeuchten. Dieser zweite Bewurf wird fetter als der erste gehalten und mit feinerem gesiebtem Quarzsand angemacht. Ist auch diese Lage, welche den Stein überall gleichmässig bedecken muss, ausgetrocknet, so wird sie mit dem Dachziegel abgeschliffen und ist nun zur Aufnahme des Verputzes geeignet. Dieser wird für unseren Zweck am besten folgendermaassen hergestellt.

Man nehme entweder hierzu besonders schöngebrannten, gelöschten und abgelagerten Kalk, oder auch aus den Abfällen des Marmors in Bildhauerwerkstätten gebrannten und abgelagerten Kalk, verdünne denselben ein wenig mit reinem, lauwarmem Regenwasser oder durch Kohle filtrirtem Flusswasser. Hierzu schütte man entweder reines, doch nicht zu fein gepulvertes Glas, oder ganz fein gesiebten Quarz, oder eine Mischung von beiden in kleinen Portionen, bis die gehörige Consistenz des Mörtels erfolgt ist und verdünne alsdann diesen Mörtel ebenfalls mit lauwarmem reinen Regen- oder Flusswasser, bis er zur leichten Behandlung tauglich ist. Ein guter

Arbeiter hat dies so am Griff, wie der Maler die Consistenz seiner Farben[1]).

Die so bereitete Speise wird auf die ebenfalls mit reinem Wasser befeuchtete Wand, wie jeder andere Verputz, mit dem Mörtelbrett und nicht mit der Kelle behandelt (aufgezogen) und mit dem Handhebel nach Loth, Richtschnur oder Latte und Richtscheit genau geebnet. Ist dieser letzte Verputz gut ausgetrocknet, so erscheint die Oberfläche desselben sehr hart. Dies rührt ebenfalls von der Bildung des kohlensauren Kalks und dem kohlensauren Gase der Luft her. Dieses Epiderm wird mit Bimsstein abgeschliffen, wodurch eine mürbere, gleichmässig poröse, gut ansaugende Bildfläche hergestellt ist. Ein so bereiteter Kalkputz nimmt die Tränkung gleichmässig auf und ist eine der besten Grundlagen für die Folie.

Da sich jeder Neubau durch Jahre hinzieht, ehe die innere Ausschmückung der Räume beginnt, so erleidet die Vollendung desselben dadurch keine Verzögerung, dass die Herstellung der zur Aufnahme von Wandmalerei bestimmten Mauerflächen in der eben beschriebenen Art ausgeführt wird.

(Schluss folgt)

Die übrigen neuen Cartons zu den Fresken Kaulbach's im neuen Museum zu Berlin.

(Schluss des Aufsatzes in No. 32.)

Von den sämmtlichen Darstellungen, die nun noch fehlen, um das ganze Treppenhaus vollständig zu machen, sind folgende bis jetzt noch nicht entworfen: Das Hauptbild der Reformationszeit und das Thürstück der Künste, der Pilaster, welcher Germania und Friedrich den Rothbart enthalten soll, endlich sämmtliche schmale Streifen, welche die Pilaster einfassen und welche wir bei unseren Beschreibungen kurzweg die Pilasterstreifen genannt haben. Dagegen sind die Cartons zu dem Pilaster der Italia, so wie zum Thürstück der Wissenschaft bereits gezeichnet und wir wollen sie jetzt näher betrachten.

Die meiste Anziehung für uns hat die Italia selbst, welche wir überhaupt für eine der herrlichsten Leistungen des Künstlers halten. — Es galt hier nicht, dem Gefühle Ausdruck zu verleihen, das uns, das besonders die Künstler warm und heiter bewegt bei dem Gedanken an das gluthenvolle üppige Weib, an ihr rebenumlaubtes Lager neben den blauschimmernden Golfen, an Orangenduft, Sonnenschein und Liederklang — es galt das historische Italien zu erfassen, die uralte Herrscherin, deren Thron, so lange er aufgerichtet, noch niemals ausser Berührung gewesen ist mit den Schicksalen der Welt, welche sich keine Welt ohne sich denken kann und mit dem Himmel um das Prädikat der Ewigkeit streitet. Rom ist ihr ewiger Thron, die Gewalt und das Recht befestigen und sichern ihn. Dieses Uralter und diese ewige Jugend hat Kaulbach nicht blos in die Formen des Kopfes, sondern auch in den Ausdruck desselben hineinzulegen verstanden. Die Züge sind jung, aber nicht blühend, sie sind wie von Marmor oder Erz, versteint, befestigt. Sie lächeln nicht und sie weinen nicht in ihrer medusenhaften Strenge. Sie haben Alles erlebt und kennen Alles, ihnen ist Alles dagewesen. Sie haben alle Staatsformen gesehen. Sie haben den Bürgerkranz, die goldene Krone und die edelsteingeschmückte Tiara getragen, sie haben auf den Konsularenstab, auf das königliche und kaiserliche Scepter und auf den Krummstab geblickt, sie haben die Togen des Alterthums und die Eisenrüstungen des Mittelalters sich huldigend zu ihrem Thron drängen sehen und sie wissen, dass noch heute das Auge des Frankenkaisers harrend nach dem heiligen Chrisma aus ihren Händen blickt.

Jetzt trägt das Weib auf dem Haupte eine Mauerkrone, als Andeutung vielleicht, dass es Rom, die ewige Stadt ist, welche ihr die welthistorische Bedeutung verleiht. Ihr Gewand, den Körper streng, fast nonnenhaft verhüllend, so dass es nur die Züge des Marmorantlitzes sehn lässt, fliesst in einfachem, grossartigem Faltenwurfe hernieder, einfach und edel in der Anordnung. Aufrecht in der linken Hand trägt sie das Schwert, durch welches das alte Rom gross geworden; ein Lorbeerzweig windet sich herum. In der Rechten aber hält sie, wie einen Herrscherstab, den Schlüssel des neuen Rom, den Schlüssel, welchen es vom Himmel zu haben behauptet; denn auf was immer die Menschen auf Erden Werth legen, Rom muss es besitzen. War ihnen die Erde begehrungswürdig — Rom hat es verstanden, sie zu erobern; sehnen sie sich nach dem Himmel — Rom beansprucht die Bewachung der Pforten.

Zu beiden Seiten der Hauptfigur schweben wieder, wie bei den früheren Länder-Personificationen, zwei Knaben, welche die Allegorie unterstützen. Und zwar an der rechten Seite ein finsterblickender, trotziger Bube, der mit stämmiger Bewegung ein Lictorenbündel trägt, — das alte Rom! — an der rechten Seite aber ein klarblickender Knabe in sanfter, anmuthiger Stellung, der sich die päpstliche Tiara auf das Haupt setzt, — das neue Rom! — Zu den Füssen aber der Italia, in der flachbogigen Nische, die das Bild nach unten abschliesst, und in welche der Künstler bei dem Isisbilde den Osiris im Grabe, bei dem Venusbilde von Griechenland den Dionysos Zagreus dargestellt hat, befindet sich hier Christus. Auf einem Berggipfel liegt das mächtige Kreuz. Frische, scharfe Nägel bezeichnen, nur mit der äussersten Spitze in das Holz eindringend, die Stellen, wo sie Wundenmale zu machen bereit sind. Auf dem Kreuze aber sitzt der Erlöser. Er hat das Haupt auf die Knie gesenkt und weint Thränen unendlicher Bekümmerniss. Wir sehen ihn über Rom weinen, wie er einst über Jerusalem weinte; er weint, dass es so weit gekommen ist, dass er hingehen müsste *„iterum crucifigi."* So einsam leuchten die Strahlen seines Hauptes von Golgatha herab, die dunklen Locken fallen über den Arm, der das trauernde Antlitz birgt. Dass dieses verhüllt ist, erhöht die Wirkung der ungemein rührenden, tragischen Figur, die den lebendigen Ausdruck liefert der Worte, dass kein Schmerz ist gleich seinem Schmerz. Einfacher und grossartiger lässt sich die Leidensgeschichte des Menschensohnes kaum wiedergeben; es ist ein ergreifendes Bild.

Als Ornamentschmuck umgeben dasselbe von beiden Seiten Arabesken, aus denen zwei Engelgestalten hervorwachsen, die sich mit der Geberde des tiefsten Schmerzes und mit thränenden Augen über das Mittelbild beugen. Ihre Verbindung mit dem Ornament ist nach unserer Ansicht ein wenig zu dünn ausgefallen, dagegen endet dieses sehr schön in der Gestalt von

1) Statt des hier angegebenen Verputzes kann auch folgender Cement angewendet werden, welcher auch auf zu porösen Steinarten, wie Travertin, einige Kalk- und Sandsteinarten, vortrefflich haftet, besonders wenn man die Porosität mit dem Meissel noch erhöht.

Zur Verfertigung dieses Wasserkittes nimmt man vier Theile Kreide und einen Theil weissen Thon und mischt sie sorgfältig. Diese Mischung wird mit Wasser auf einem Reibstein gut durchgerieben und aus dieser Masse regelmässige Stücke in Form kleiner Mauersteine bereitet. Diese Steine lässt man 12 Stunden im Kalkofen brennen. Dann werden sie zerkleinert, mit Wasser angemacht und übrigens wie der oben angegebene Kalkputz behandelt.

Statt des Thons und der Kreide kann man auch den besonders an der Themse sich vorfindenden Thonkalk brennen und auf diese Weise anwenden.

Obigen hydraulischen Kalk habe ich mit Selterwasser sehr schnell zur Erhärtung gebracht und ihn für diese Art der Malerei vorzüglich befunden. Sowohl das kohlensaure Gas, als auch das Wasser scheint kräftig angesogen zu werden. Es muss gebraucht werden, wie der Kalkputz.

Rosen, welche mitten in das Herz, mitten in den duftigen Kelch getroffen zu sein scheinen; denn es springt ein Born — Blut und Thränen — daraus auf.

Die Gestalt „Karls des Grossen" ist sitzend auf dem Throne dargestellt; in der einen Hand hält er den Reichsapfel, in der anderen das Schwert. Ernst und herrschend sitzt er da; einem fällt das drohende Wort Lear's bei: „Wer rührt sich!" — An seiner Seite kniet Eginhard, der Schreiber, mit der Feder in der Hand, auf welche er das sinnende Haupt stützt. Neben ihm liegen die Gesetze, welche der Kaisor schreiben, an der anderen Seite sind durch Harfe und Schriftrollen die Sagen und Heldenlieder angedeutet, die er sammeln liess.

Die „Wissenschaft" endlich ist als ein hohes Weib dargestellt von gewaltigem Ernst. Sie sitzt auf einem Throne von Marmor, man sieht sie im Profil. Immerdauernder Epheu kränzt ihr dunkles Haar. Ihr tiefeindringendes, aufgeschlagenes Auge ist vorwärts gerichtet. Von ihrem Angesicht und dem edel gebauten Oberkörper ist der Schleier zurückgeschlagen; doch ihr Schooss ist verhüllt. Ueber ihm aber schwebt der ihm entsprossene Genius des Lichts, mit leuchtendem Angesicht und leuchtenden Fackeln in beiden Händen. Flügel tragen ihn empor. Sie aber hält ein grosses Buch vor sich aufgeschlagen, das mit seinem unteren Rande auf ihren Knieen ruht. Es ist der pythagoräische Satz darin verzeichnet. Pythagoras fasste die Grundbedingung der Dinge in Zahlen auf. Der Versuch, das Universum als Zahl aufzufassen, ist, wie Hegel sehr treffend bemerkt, der erste Schritt zur Metaphysik. Weil also das Prinzip der pythagoräischen Philosophie gleichsam die Brücke bildet zwischen dem Sinnlichen und Uebersinnlichen, darum hat der Künstler, auf die speculative und die empirische Wissenschaft zugleich anspielend, hier auf den Pythagoras hingedeutet. Andere beigegebene Attribute sind eine Sphinx, ein Erdglobus, zu dessen Füssen der Atlas sitzt. An dem Thron befinden sich als Relief gedachte Darstellungen, welche Genien des Lichts zeigen, wie sie die Ungeheuer der Finsterniss bekämpfen. Die ganze Composition ist mit ungemeinem Adel in den Linien und Formen ausgeführt. Sie wird ihren Platz dem Thürstück der Geschichte gegenüber einnehmen an der Stelle, die wir in dem gelegentlichen Aufriss in No. 31 bezeichnet haben.

Fr. Eggers.

Die Pariser Kunstausstellung von 1853.

(Fortsetzung.)

Constant Troyon. — Ludw. Knaus. — Hamon. — Th. Rousseau. — Daubigny. — Fl. Willems. — van Moer. — A. Meuron. — Hausmann. — Ed. Dubufe. — Matel. — H. Rodakowsky. — Meissonier. — Armand Leleux. Adolph Leleux.

Nicht nur durch R. Bonheur hat sich die Thiermalerei an die Spitze des diesjährigen Salons gestellt, sondern auch Constant Troyon hat ein grosses Bild, ein Thal der Normandie, mit weidendem Vieh, eingesandt, welches, nach Mancher Urtheile, den Preis davon trägt. Es ist dies allerdings ein meisterlich durchgeführtes Werk von der grössten Tüchtigkeit, wodurch dieser wackere and unermüdet thätige Künstler seinen Ruf dauernd befestigt hat. Auf einem fetten Wiesengrund im Thale der Touque, welcher durch einen Graben in zwei Hälften getheilt wird, sieht man links eine zahlreiche Heerde weiden, während rechts einige Pferde mit ihren Füllen sich mit heftigen Sprüngen im Genusse der Freiheit ergehen. Ganz vorne, wo ein hölzerner Steg über den Graben führt, stehen 2 Stück Vieh zwischen Riedgras, sich zum Wasser neigend. Den Hintergrund rechts begränzt ein Hügel; in der Ferne links zieht sich ein langer Streifen von mässigen Anhöhen hin. Ueber dem Hügel bricht ein Strichregen los, einen Theil davon überschattend. Die ganze Beleuchtung ist gewitterhaft, der bewölkte Himmel von der grössten malerischen Wirkung. — Auch zwei andere Bilder von Troyon, „die Tränke" und „der Hohlweg" sind, jedes in seiner Art, vortrefflich. — Das grosse Bild, so wie eines von den kleinen, wurde für die kunstliebende Gräfin Lehon gemalt.

Schon mancher fremde Künstler (mancher deutsche namentlich) hat sich geschmeichelt, durch ein in Paris ausgestelltes Bild einen entscheidenden Schlag zu thun, oder seinem im Vaterlande erworbenen Ruf die Krone aufzusetzen, und hat sich getäuscht gesehen, dagegen anderen unvermuthet ein Erfolg entgegenkam, der ihre kühnsten Erwartungen übersteigen musste. So ging es dieses Jahr Ludw. Knaus aus Wiesbaden, dessen Hauptbild, der „Morgen nach einem Kirchweihfest", von dem Tage der Eröffnung an sich des ungetheiltesten Beifalls erfreute, zum deutlichsten Beweis, dass eine wahre und ungekünstelte Darstellung des rein Menschlichen, und würde uns selbst die Menschheit in ihrer tiefsten Erniedrigung vorgeführt, auf Gebildete und Ungebildete seine Wirkung nicht verfehlt. Jeder Zug dieser künstlerischen Schöpfung spricht aber auch zu dem Beschauer mit der drängenden Gewalt eines Erlebten, eines Wirklichen, ja Nothwendigen: Die dumpfige Wirthshausstube, wo in dem staubig-qualmigen Hinterverschlage noch eine röthliche Lampe ein buntes Gewirre von Gestalten beleuchtet, während vorn eine auf dem Tisch stehende, tief niedergebrannte Kerze ein düsteres Licht in den trüben Morgen hineinwirft. Die am Tische sind zu vollauf beschäftigt, um der Kerze zu achten: es sind zwei alte Sünder (davon einer unverkennbar taub,) mit dem tiefsten, eingewurzelten Ausdruck der Verworfenheit auf den fahlgrauen Branntweingesichtern, im Begriff, einem armen Tölpel von Bauernburschen seinen letzten harten Thaler im Würfelspiel abzunehmen, nachdem sie ihn schon um die Uhr geprellt. Auch der Kopf und die ganze Gestalt des Bauernburschen ist ein Meisterstück von Charakterzeichnung, und ein Phrenolog behauptete, in dem spitzzulaufenden Schädel das vollkommene Bild des Mörders zu erkennen. Wie nun aber die drei Musikanten schildern — den einen mit der Bassgeige auf dem Rücken, der in der Benebelung ein leeres Glas ergreift und unwillig wieder hinstellt? den Posaunenbläser mit dem kleinen Schnarrbart und der Kappe auf dem Kopf, — unfehlbar ein ehemaliger Hautboist, der vom Regiment verjagt worden? den dritten endlich, der mit der grossen Trommel die Stiege herunterkommt: Drei so übernächtige Gesichter, so verwitterte Gesellen, so grundliederlich durch und durch, von der Fusssohle bis zum Scheitel, wie sie vielleicht selten sich zu einem so würdigen Kleeblatt zusammenfinden, und doch so unübertrefflich wahr, mit solcher Kraft der Individualisirung hingestellt, dass man sich kaum entsinnen mag, jemals andere als diese drei Dorfspielleute gesehen zu haben. Rechts auf einer Bank sitzt, den Kopf auf der Brust, ein verdummter, schwerfälliger Trunkenbold, den seine Frau, mit dem jüngsten Kinde auf dem Arm, vergebens aufzurütteln und zu bewegen sucht, ihr zu folgen. Neben dieser Gruppe endlich, im Vordergrunde auf einer anderen Bank ein Mädchen, den in Bewusstlosigkeit hingesunkenen Geliebten im Schoosse, die Linke auf seine Brust gelegt, seine Pelzmütze in der herabsinkenden Rechten. Der Ausdruck ihres kummervollen Sinnens ist ergreifend. Das mit einem Schlag zerstörte Lebensglück tritt vor ihr inneres Gesicht und in dem stieren Blick des trockenen Auges, in den vom hastigen Athemholen geschwellten Lippen liegt eine ganze Zukunft von Gram und Sorge. Wohlthuend und versöhnend aber spricht diese Erscheinung den Beschauer an. Die ganze Episode ist von der vollendetsten poetischen Wirkung, und die Einführung

dieser einzig Reinen, dieses Lichtpunktes in der sittlichen Finsterniss, giebt dem Ganzen eine höhere Weihe. Das Bild gemahnt uns wie eines der schönsten Blätter aus Auerbach's Schwarzwälder Dorfgeschichten, im Geiste eines Wilkie oder W. Hogarth wiedergegeben. Wohl hätten wir eine etwas klarere Färbung, eine etwas einfachere und sauberere Behandlung gewünscht, — Hogarth's bessere Bilder, wie die Folge des Mariage à la mode, haben diese Eigenschaften in hohem Grade, — doch legen wir auf diese Bemerkung keinen Nachdruck, indem das malerische Element hinreichend vertreten ist, um den unverkümmerten Genuss des geistigen zu verstatten. — Bei ihrem Besuch der Ausstellung hat die Kaiserin, nebst einigen anderen, auch dieses Bild für sich ausgewählt, doch zu spät, da dasselbe schon von einer deutschen Frau, die sich in Paris aufhält, angekauft worden war. —

Ein kleineres Bild desselben Künstlers übertrifft das grosse an Reiz der malerischen Behandlung, worin es mit Isaak Ostade verwandt ist; andererseits aber bietet der Gegenstand weniger Interesse dar. Immerhin wäre jedoch auch schon dieses Bildchen für sich hinreichend gewesen, den Namen des Künstlers bekannt zu machen.

Unter den Gemälden der archaischen Richtung glänzt dieses Jahr vor allen Hamon's griechisches Idyll, unter dem Titel: „Die Schwester ist nicht da.“ Nachdem H. sich noch im vorigen Jahre in der „menschlichen Komödie“ seinem Hang zum Sonderbaren und Schwerverständlichen überlassen, und desshalb vielfachen Tadel und allerlei Anfechtungen erlitten, während das Gelungenste in seinem Bilde, die Kindergruppe, Belobung und Anerkennung fand; so hat er diesesmal, die gewonnene Erfahrung weislich benützend, statt einer verwickelten „menschlichen Komödie“, eine einfache kindliche Scene, einen auf den ersten Blick verständlichen Auftritt dargestellt, wie seine lebhafte und reiche Phantasie ihm denselben vorgehalten. Ein blondhaariges Mädchen, kaum an der Grenze der Kinderjahre angelangt, ist der Gegenstand der Bewerbungen eines Knaben, dem seinerseits noch nicht der leiseste Anflug des erwünschten Zeichens der Männlichkeit um Kinn und Wangen keimt; doch der jonische Himmel begünstigt die Entwikkelung der sanften Triebe. Darauf bedacht, seiner Geliebten eine freudige Ueberraschung zu bereiten, hat der jugendliche Bewerber sich mit einem Paar Turteltäubchen im Käfig aufgemacht und eilt ihrer Wohnung zu. Da sie ihn von ferne kommen sieht, versteckt sie sich hinter dem Brüderchen und der jüngeren Schwester, die, ihre Rolle, so gut es gehen will, spielend, die Kleine ihr Hemdchen ausbreitend, das Brüderchen mit wichtiger Miene die Aermchen gravitätisch auf den Rücken geschlagen, dem Ankommenden entgegenrufen: „Die Schwester ist nicht da!“ Dieser, einen Augenblick getäuscht, bleibt unschlüssig stehen, an die Mauer sich lehnend, die den Hof einschliesst, während das Mädchen, in gebückter Stellung, hinter ihrem Versteck hervor dem Willkommenen einen langgezogenen Blick aus den himmelblauen Augen entgegensendet. In der Ferne gewahrt man einen anderen verliebten Schäfer, der, mit dem Ertrage seiner Jagd auf dem Rücken herbeieilend, seines glücklichen Nebenbuhlers ansichtig wird und betroffen stille steht. So originell dieser Einfall und so vollkommen deutlich die Composition, so gelungen ist auch die Darstellung; man kann nicht leicht glücklichere Kinderphysiognomien durch naiveren Ausdruck beleben; das Ganze athmet Unschuld und reizende Schalkheit; dabei sind Formen und Gewandung vom reinsten Geschmack und das Bild verdient in vollem Maasse den Namen eines griechischen Idylls. Damit aber seine Erfindung den Reiz des Geheimnissvollen nicht ganz entbehre, hat der Künstler versteckte Anspielungen in Nebensachen gelegt. Vorn an die Hofmauer angelehnt steht auf hölzernem Fussgestell eine kleine Minerva aus gebranntem Thon. Ringsum sind bunte Schmetterlinge angespiesst. Ein grosser Gold- (oder Mist-) Käfer aber zerrt an dem Standbilde der Göttin, daran er mit einem Faden angebunden ist. — Ein grösseres Thonbild der Göttin der Jagd, von Winden und anderen Schlingpflanzen ziemlich umwachsen, ist neben dem Eingange des Hauses angebracht. Das Bild ist in eigenthümlicher Weise, auf ungrundirten Zwillich, alla prima, in sehr blassem und zartem Farbenton gemalt, eine Behandlung, die sich durch die Gewohnheit der Porzellanmalerei erklärt, indem H. an der königl. Manufaktur in Sevres angestellt ist. Die Kaiserin Eugénie hat dasselbe für ihre Privatsammlung an sich gebracht.

Nach diesen fünfen, die man füglich die Perlen des Salons nennen kann, drängt sich des Vortrefflichen noch so Manches auf, dass wir in der Wahl verlegen sind. Erwähnen wir zunächst einer Landschaft von Th. Rousseau, die zu dem Schönsten gehört, was dieser so lange verkannte und zurückgewiesene Künstler geschaffen. Das Bild kündigt sich an als „ein Sumpf im Steppenlande“. Mit saftiggrünen Wasserpflanzen reichlich übersäet, dehnt sich der Sumpf über den ganzen Vordergrund des Bildes. Etwa zwanzig Kühe, vorwiegend röthlich und buntgefleckt, waten durch das Wasser. Im Mittelgrunde rechts erhebt sich aus dem Sumpfe ein Strauss von kümmerlichen Föhren, die eine ärmliche Hütte einschliessen. Nicht weit davon führt ein Steg über das Moor. Darüber hinaus und durch die ganze Breite des Bildes zieht sich, mehrere Meilen weit, die Fläche des Haidelandes, die, von der Sonne beschienen, streifweise ganz weisslich grün erscheint. Am Horizonte links ragen in nebliger Ferne die schneebedeckten Häupter der Pyrenäen. Der Himmel ist von ungewöhnlichem Anblick. Die Sonne hat, über dem sumpfigen Grunde brütend, die Feuchtigkeit aufgesogen und den Himmel mit einem durchsichtigen grauen Nebelschleier umkleidet, auf dessen Grund eine Menge dünner Wölkchen kaum merklich sich abheben. Die dumpfige Schwüle des Mittags ist dadurch vortrefflich ausgedrückt. Die Farbe des Bildes ist, wie bei R. gewöhnlich, von grösster Kraft und Frische, dabei ungewöhnlich hell; die Lichtwirkung ist reizend; die Behandlung hat etwas Krauses, Körniges, was dem spitzig Tockirenden einer gewissen Klasse von Landschaftsmalern weit vorzuziehen ist.

Neben R. hat sich dieses Jahr ein junger Landschafter, Daubigny aus Paris, hervorgethan. Auch er sucht in der Natur die einfachsten Motive: ein Teich, mit Binsen bewachsen, und ein enges bewässertes Thal, von mässigen Höhen eingeschlossen (beide aus dem Departement der Isère), ersterer mit zwei Reihern und mehreren auffliegenden Tauchenten; letzteres durch ein einsam grasendes Pferd und eine Schaafheerde belebt: aus diesen anspruchslosen Bestandtheilen hat der Künstler zwei Landschaften von mässigem Umfange zusammengesetzt, von so unübertrefflicher Wahrheit, so harmonisch klarer und milder Farbenstimmung, dabei so erstaunlich sonniger Helle und endlich so weicher Pinselführung und schlichter malerischer Behandlung, dass der allgemeinste und ungetheilteste Beifall laut wurde. Auch steht Daubigny auf der Liste der Preisträger obenan (erste Medaille). — Das erstere der beiden Bilder, der „Teich von Gylien, bei Optésoz (Isère)“ ist Eigenthum des Kaisers.

Aehnlichen verdienten Beifall erntete ein seit Jahren in Belgien und Holland beliebter, noch junger Künstler, Fl. Willems aus Lüttich, in Paris wohnhaft. Unter seinen Bildern ragt durch Umfang und Reichthum der Composition hervor: „eine Bilder-Versteigerung in Antwerpen im Jahre 1660“. „Ein Maler in seiner Werkstätte“ und „die Wittwe“ sind Genrebilder novel-

lenartigen Inhalts, denen des Terburg und Netscher verwandt, in der Auffassung jedoch ganz modern, obschon in der Tracht dem 17. Jahrhundert angehörig. Diese malerische Tracht, die der Künstler vortrefflich zu benützen versteht, der ritterliche Anstand, den er seinen Gestalten zu geben weiss; neben dem Eleganten und Anziehenden viel Individuelles und Belebtes; dazu der Reiz der Färbung und eine vortreffliche malerische Behandlung bilden einen seltenen Verein von Vorzügen und reihen seine Bilder den schätzenswerthesten und gesuchtesten der ganzen Ausstellung an.

Zu den bisher wenig oder gar nicht gekannten Namen junger Künstler, deren Werke der Ausstellung zur Zierde gereichen, oder die sich doch über das Gewöhnliche erheben, gehören noch drei Ausländer, van Moer aus Brüssel, A. Meuron aus Neufchâtel und Hausmann aus Hanau. Van Moer hat die inneren Ansichten einer Malerwerkstätte, eines Hofes mit umgebenden Gebäuden und eines Hausganges ausgestellt, sämmtlich von solcher Wahrheit des Anblicks, so kräftiger Färbung, so schöner Beleuchtung, dass man lebhaft an die grossen Meister des 17. Jahrhunderts, namentlich an Peter de Hooghe, erinnert wird. Meuron, der sich einen Schüler von Gleyre nennt, gehört, dem Style der Zeichnung, so wie seiner Färbung und Behandlung nach, augenscheinlich der deutschen Schule an. Seine „Gemsenjäger", zwei junge Bursche, die auf einer luftigen Alpen-Höhe gelagert, die Flinte in der Hand, mit scharfen Blicken das Wild verfolgen, führen uns ein getreues Bild der Gebirgswelt vor. Dabei ist das Ganze originell in der Erfindung, lebendig in der Auffassung, von vortrefflicher scharfer Zeichnung und heiterer Farbe; nur die Behandlung leidet etwas an Trockenheit. Aehnliches lässt sich von einem kleinen Genrebildchen desselben Künstlers sagen, dem es nicht an Laune gebricht. In einer sauber aufgeräumten, sonnigen Wirthsstube der Schweiz hat sich ein armer alter Wanderer niedergelassen und zur Stärkung seiner Kräfte einen Schoppen Weissen und ein Stück Brot verlangt. Die wohlgenährte Wirthin steht neben ihm, auf die Zahlung wartend. Zögernd holt der Alte seinen Batzen aus der Tasche und schneidet ein saures Gesicht dazu. Dies ist was die Franzosen *le quart d'heure de Rabelais* nennen, — der Titel des Bildes. — Hausmann, ein Schüler von Pelissier in Hanau, scheint sich dagegen ganz die neufranzösische Schule der Realisten zum Vorbild genommen zu haben. Ein junges „Zigeunermädchen", in einer mit Haidekraut reich bewachsenen Gegend auf dem Boden liegend, klimpert auf einer Mandoline. Zwar lässt die Zeichnung der Gestalt Manches zu wünschen übrig: die Körperverhältnisse sind nicht glücklich und die liegende Stellung etwas ungeschickt, dabei aber ist das Bild so breit und schön gemalt, so naturgemäss und kräftig gefärbt, dass nur sehr wenige von den umgebenden Bildern dessen Nachbarschaft vertragen können.

Andere Künstler, die man gewöhnt ist, mit Ehren auf den jährlichen Ausstellungen erscheinen zu sehen, haben wir in der Uebersicht zum Theil schon erwähnt. Ed. Dubufe hat wieder drei seiner eleganten, gefälligen und trefflich ausgeführten Frauenbildnisse eingesandt, darunter das der Kaiserin Eugénie, welches jedoch das wenigst gelungene ist, wahrscheinlich in Folge unzureichender Sitzungen, oder aber einer gewissen Befangenheit von Seiten des Künstlers. Der in der Wirklichkeit reizende Kopf ist nicht nur in den Linien verfehlt, sondern auch im Ausdruck schwermüthig, ja unglücklich zu nennen. In der rechten Hand hält sie den Fächer; der Arm ruht auf dem Sammtkissen, darauf die Krone liegt. Ihr Kleid ist dunkelviolett, mit Gold besetzt. Der Kopfputz ist einfach, das Haar zurückgeschlagen. Den Hals umschlingt eine fünffache Perlenschnur; auf der Brust glänzt ein Kleeblatt von Saphir, mit Diamanten eingefasst. Von den beiden anderen jungen Frauen, ist die eine eine pikante Schönheit, mit schwarzen Haaren, im rothen Sammetstuhl abgebildet; die andere, eine Blonde, von Blumen umgeben, im Freien dargestellt.

Einen entschiedenen Gegensatz mit Dubufe's aristokratischen Frauenportraits bildet ein Männerbildniss von Matel aus Montpellier. Ein Mann von mittleren Jahren, mit Augenglas, grauem Filzhut mit schwarzem Flor auf dem Kopfe, sitzt in einem rothen Lehnstuhle, die linke Hand aufgestützt, die rechte, mit Ausnahme des Daumens, in den Rock gesteckt, — wenig anziehende Elemente! aber eine Unbefangenheit der Auffassung, eine ungeschminkte Wahrheit der Darstellung und eine Einfachheit der Mittel bei grosser Sicherheit der malerischen Behandlung, die wahrhaft wohlthuend wirken.

H. Rodakowsky aus Leopol in Gallizien, dessen wir schon voriges Jahr rühmend erwähnt, hat sich auch dies Jahr wieder in dem Bildniss einer ältlichen Frau, von wohlwollendem Ausdruck in den nicht den mindesten Anspruch auf Schönheit machenden Zügen, als würdigen Schüler Léon Cogniet's gezeigt und ein getreues Bild eines Charakters gegeben. Dabei ist seine Behandlung von eigenthümlicher Breite, sein Farbenauftrag sehr fett und das Schwarz der Sammtkleidung und des Schleiers, das Weiss der Spitzenärmel und des Halskragens bilden mit der gesättigten Fleischfarbe eine schöne Harmonie.

Noch verdienen unter den Bildnissmalern: Larivière, H. Pommerenke, aus Mecklenburg, Ricard, Jalabert, Chaplin und Mme. O'Connel erwähnt zu werden.

Meissonier's Leistungen sind diesesmal hinter dem, was man seit Jahren von diesem ausgezeichneten Künstler zu erwarten gewohnt ist, zurückgeblieben, was sich durch gewisse, der Kunst fremde Beschäftigungen und Sorgen erklärt, die ihn leider in Anspruch nehmen. Von seinen drei Bildchen ist das gelungenste „der junge Mensch, (in der Tracht des vorigen Jahrhunderts) der beim Frühstück liest". Das Heimische des altväterischen Stübchens, das Insichgekehrte des eifrig Studirenden, die liebevolle Ausführung des Ganzen erinnert an die besten Zeiten des Künstlers. Eine mikroskopische „Landschaft" mit einem Reiterzug ist etwas verwirrt und in der Färbung trübe. — In dem grössten, einen jungen Dichter vorstellend, der, unter einem Baum sitzend, seinen Gesang mit der Laute begleitet, während eine Gesellschaft von Herren und Frauen ihn umsteht, hat M. zum erstenmal weibliche Gestalten eingeführt, die aber in Zeichnung und Haltung nicht ganz geglückt sind.

Armand Leleux bleibt bei der Wahl seiner Gegenstände immer den einfachen Scenen aus dem Volksleben, meist in inneren Ansichten, getreu. Sein „Schlossergeselle bei der Arbeit" ist ein Bildchen, dem man die freundliche Theilnahme an dem ehrenvollen Beruf des Handarbeiters ansieht — eine Bemerkung, mit der wir dem Künstler keinerlei socialistische Nebenabsichten aufbürden wollen. Das Ganze ist vielmehr bei schlichtester Wahrheit in der Auffassung, rein künstlerisch empfunden. Besonders glücklich ist L. im Helldunkel, und das durch eine enge Luke auf das bunt durcheinander liegende Handwerkszeug einfallende Licht ist von der schönsten Wirkung. Die zwei anderen Bilder sind der spanischen Sitte und Lebensweise entnommen. „Arrieros" ist eine Versammlung von Maulthiertreibern in einer Schenke; „Manola" eine musikalische Unterhaltung. Die malerische Tracht, die breite, freie Behandlung und die schöne Färbung, die nur in den Schatten hie und da etwas zu sehr in's Dunkle fällt, verleiht diesen Bildern einen grossen Reiz.

Adolph Leleux zieht äussere Ansichten und figurenreichere Darstellungen vor. Sein Hauptbild ist „das Ausstampfen des Getreides in Algérien".

(Schluss folgt.)

Kupferstich.

Grabdenkmal der Königin Louise von Rauch. Gezeichnet und gestochen von Andorff, gedruckt von L. Angerer. Verlag von L. Sachse & Comp. in Berlin. Imp.-Fol. Preis: 2 Thlr.

Das genannte Monument gehört anerkanntermaassen mit zu den ausgezeichnetsten Schöpfungen des Meisters Rauch, wie überhaupt zu den vollendetsten Werken moderner Plastik. Wie das gesammte Volk stets in inniger Verehrung und Liebe seiner unvergesslichen Königin Louise gedenkt, so ist auch mit diesem Werke ein allgemeines, rein persönliches Interesse verknüpft. Es ist somit als ein wahrhaft nationales Besitzthum, als ein durchaus volksthümliches Erinnerungsmonument an die Tugend und Liebenswürdigkeit der Dahingeschiedenen zu betrachten. So sehr wir daher bedauern mussten, keine genügende Abbildung von diesem, in jeder Beziehung so interessanten Werke zu besitzen, um so mehr sind wir jetzt über die so überaus gelungene Darstellungsweise desselben in dem vorliegenden Blatte erfreut. Der Künstler, die schwierige Aufgabe — das vermittelst des Grabstichels wiederzugeben, was der von Liebe und Verehrung geführte Meissel Rauch's in so bewunderungswürdiger Weise geschaffen — wohl fühlend, hat mit der grössten Zartheit, ich möchte sagen, dem Nervensystem des plastischen Bildwerks nachgespürt, um sein Werk ebenfalls so recht von Innen heraus vollenden zu können. Obgleich sämmtliche, seiner Technik zu Gebote stehenden, Mittel benutzend, hat er sich dennoch als weiser Beherrscher derselben so in den Grenzen des gegebenen Objektes bewegt, dass dieses selbst in seiner ganzen Eigenthümlichkeit klar und heiter zur Erscheinung kommt. So haben wir denn in diesem Blatte nicht nur das Individuelle, sondern zugleich auch das äusserlich Charakteristische des Originalwerkes, und während wir uns an dem Geistigen, an der Anmuth in dieser Darstellung erfreuen, können wir auch in ihr gleichsam den Gang des Meissels, der hier den Stoff so vollständig bewältigte, bis in die kleinsten Nüançen verfolgen. Jedes Fältchen am Gewande, jede einzelne Verzierung am Sarkophag u. s. w. ist mit grösster Genauigkeit im Stich herausgearbeitet, ohne dass dadurch der Gesammteindruck verkleinlicht oder nur irgendwie beeinträchtigt worden wäre. Das Ganze bildet demnach ein so harmonisches Ensemble, dass das Auge auf diesem Blatte in eben der Weise mit Wohlgefallen und innerer Befriedigung ruht, wie auf dem Marmorbilde. Um diese Wirkung zu erreichen, bediente sich der Künstler, wie schon bemerkt, der verschiedensten Mittel. Der Sarkophag, als Träger der Figur dieser gewissermaassen untergeordnet und von dunklerer Farbe wie das aus blendend weissem Marmor gearbeitete Bild der Königin, ist auch vom Kupferstecher in leichterer, mehr beiwerklicher Weise behandelt, wie jenes. Theils hat er sich bei diesem zur Hervorbringung des Gesammttons des Wiegemessers und Schabers bedient, theils, und zwar vornehmlich zur Ausführung des Ornamentalen, des Grabstichels und der Radirnadel. Die Gestalt der Königin indess, als das Wesentliche und Bedeutsame ist durchweg in punktirter Manier, die wiederum hier aufs Glücklichste dem Meisselschlag und dem geglätteten Korn des Marmors entspricht, durchgeführt.

Indem wir nicht daran zweifeln, dass dieses mit so grossem Fleisse gearbeitete Blatt von Seiten des Publikums die regste Theilnahme erweckt, hegen wir den Wunsch, dass der Verleger, als Gegenstück zu demselben, das ebenfalls schöne Monument des hochseligen Königs, in eben der Weise vervielfältigen lasse.

H. Weiss.

Zeitung.

W. **Düsseldorf.** Auf unserer diesjährigen — leider nicht nach Verdienst besuchten — Kunstausstellung erregt kein Bild allgemeinere Aufmerksamkeit, als das Erstlingswerk Wilhelm Sohn's aus Berlin, eines Neffen des hiesigen Professors gleiches Namens. Es ist nicht etwa eine einzelne Figur oder eine ruhige Gruppe, deren Elemente der Anfänger mit Fleiss und einiger Geschicklichkeit mit Hülfe des Modelles leidlich zusammengebracht hat, — es ist vielmehr ein ziemlich umfangreiches Bild mit äusserst bewegten Figuren in ziemlich grossem Maassstabe: — „Christus mit den Jüngern im Sturm auf dem Meere". So trefflich, ja in mancher Hinsicht meisterhaft die Ausführung ist, so lebenvoll und sprechend die Situation im Ganzen wie im Einzelnen hervortritt, so lobenswerth die in Färbung und Helldunkel erreichte Harmonie gefunden werden mag — das Bewunderswürdigste dürfte vor Allem der richtige Sinn sein, in welchem dieser Gegenstand gedacht und empfunden ist. Der Styl des Bildes ist gleich weit von kränklicher Ascetik und genreartigem Naturalismus entfernt, er ist ein solcher, wie ihn biblische Gegenstände, und zumal neutestamentliche, verlangen, wenn sie wahrhaft interessiren sollen. — Wenn der talentvolle junge Künstler auf der hier eingeschlagenen Bahn fortschreitet, so darf man nach diesem „Erstlingsbilde" das Ausserordentlichste erwarten.

Hannover. Interessanter antiquarischer Fund im Lüneburgschen. Vor kurzer Zeit wurden bei Ausgrabung von Erdgräber der heidnischen Vorzeit, die etwa eine halbe Stunde von Amelinghausen, bei Sottorf im jetzigen Amte Salzhausen (früher Amt Winsen a. d. Luhe) belegen sind, in einem derselben, welches dicht an der jetzt in Angriff genommenen Chaussee von Soltau nach Lüneburg stand, mehrere, aber zertrümmerte Aschenkrüge von Thon und neben einem der grösseren, mehrere Reste von eisernen Geräthen und Schmuck, zum Theil mit Knochenfragmenten zusammengeschmolzen, gefunden. Unter diesen bronzenen Geräthen, die im starken Feuer (des Scheiterhaufens) gewesen sein müssen, wie der Anblick zeigt, befindet sich ein theilweise zerstörtes, aber in seiner Form und Arbeit als ein römisches deutlich erkennbares Bronzegefäss, welches auch den Namen des Verfertigers an sich trägt. Dieses runde Gefäss von 10½ Zoll Durchmesser und anscheinend etwa 3 Zoll Höhe, mit einem starken Boden, der in tiefen concentrischen Kreisen ausgearbeitet ist, hat einen etwa 1 Zoll breiten, 4 Zoll langen Stiel oder Griff, der in einer runden Scheibe endigt, welche etwa 3 Zoll im Durchmesser hält. Es ist eine sogenannte Patella (Kasserole?), die wahrscheinlich nur zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten diente, von gegossener Arbeit und dann ciselirt, aus der Zeit der besten römischen Kunstperiode. Aehnliche Gefässe, aus Pompeji und Herculanum stammend, finden sich u. A. in der Sammlung des Museo Borbonico in Neapel. Im nördlichen Deutschland sind römische Gefässe dieser Gattung so selten gefunden, dass nur allein in der Schweriner Sammlung von heidnischen, in Mecklenburg ausgegrabenen Alterthümern zwei Patellen und in der grossen und reichen Berliner Sammlung keine zu sehen sind. Im Königreiche Hannover, wo zuweilen, aber nur selten römische Gefässe von Bronze gefunden werden, ist es unseres Wissens das erste und einzige in seiner Art, welches bis jetzt ausgegraben ist.

Auf dem Griffe des gedachten Gefässes steht eingeschlagen: P. CIPI: POLIBI., also war Publius Cipius Polibius der Verfertiger desselben, und dieser Name kommt auf verschiedenen, in Pompeji ausgegrabenen Bronzegefässen der Sammlung von Neapel vor. Die gens (Familie) Cipia muss eine nicht unbedeutende gewesen sein, indem es Münzen von ihr giebt, wie ein numismatischer Freund versichert. Derselbe ist auch der Meinung, dass das erwähnte Gefäss vor der Zeit des Octavianus Augustus verfertigt sei, und zwar 1. weil die P. des Stempels dem griechischen P. ähnlich sind und keine Schlinge haben und 2. weil dem Genitiv das doppelte I. fehlt, welches beides erst nach August's Zeit in Gebrauch kam.

Von dem Gefässe sind der Rand, Boden und Griff vollständig erhalten; die Hälfte der Griffscheibe fehlt und die Wände des Gefässes sind nur theilweise und so verbogen und zusammengeschmolzen gefunden, dass es nicht zu restauriren ist.

Dieses höchst interessante römische Gefäss ist mit den dabei gefundenen nichtrömischen Alterthümern durch die Güte des Herrn Amtmanns Meyer von Salzhausen dem historischen Vereine für Niedersachsen verehrt worden und in der Sammlung desselben aufgestellt.

Neben diesem Gefässe fanden sich frei in der Erde hingelegt u. A. die Bruchstücke eines kleinen deutschen oder vielleicht slavischen gegossenen Bronzegefässes von anscheinend etwa 3 Zoll Durchmesser und 1 Zoll Höhe, welches mit feinen Löchern in Mustern (einem modernen Theesiebe ähnlich) durchbohrt ist.

In einem anderen Grabe in der Nähe von Amelinghausen fand sich neben einer zerfallenen Todtenurne von Thon eine kleine vollständige Fibula von Bronze mit filigranähnlichen Silberverzierungen, die mit einer 4 Zoll langen eisernen spitzen Zange (Pincette) zusammengeschmolzen ist. Diese, so wie mehrere andere vor Kurzem in derselben Gegend in Erdgräbern gefundenen, interessanten, germanischen Alterthümer von Bronze sind ebenfalls von dem genannten Herrn Amtmann Meyer dem historischen Vereine geschenkt und in dessen Sammlung ausgelegt worden. (Han. Z.)

Rom. Die Aufgrabung der Via Appia ist bis zum dreizehnten Meilenstein bei Bovillä nun so gut wie beendigt. Die Regierung hat für die Arbeit nur die mässige Summe von 18000 Scudi verausgabt. Die Ausbeute der gefundenen Monumente war überaus befriedigend, vorzüglich Seitens ihrer Mannigfaltigkeit. Einige zwanzig grosse Marmorstatuen, Festons, Architrave, Cippen, Säulen der verschiedensten Ordnungen, Inschriften aus der voretruskischen Zeit herab bis zur Kaiser-Periode, brachte die Schaufel der Arbeiter zu Tage, darunter viele Pertinentien berühmter historischer Namen, wie des Seneca, C. Licinius, Messala Corvinus, M. Cäcilius, Sextus Pompejus, M. Valerius Messalinus Cotta u. A. Der Architekt Canina, der die Ausgrabungen leitete, wird ihre Geschichte in zwei, von mehr als 50 Kupfertafeln begleiteten Bänden, schon in den nächsten Tagen durch den Druck veröffentlichen. Das merkwürdigste Ergebniss ist übrigens, dass die nun freigelegte Appia nur an sehr wenigen Stellen die antike Strasse, vielmehr der im Mittelalter über die Grabmonumente des Alterthums durch Ausfüllung derselben mit Schutt gebaute Weg ist. (K. Z.)

Dem Vernehmen nach sind die Hindernisse beseitigt, welche von der päpstlichen Regierung gegen die Uebersiedelung der Kestner-schen Sammlungen von Rom nach Hannover erhoben waren. 64 Kisten bergen diese seltenen Kunstschätze. (V. Z.)

Kunstvereine.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:

Gotha . . . seit 20. Juli,
Cassel . . . vom 10. September an.

Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:

Freiburg . . vom 26. August bis 13. September,
Strassburg . - 24. September bis 19. October.

Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:

Suhl . . . . . . vom 1. August,
Mühlhausen . . . - 1. September,
Nordhausen . . . - 1. October an.

Alle geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 36. Sonnabend, den 3. September. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Von der Herstellung der Mauerfläche zur Aufnahme des Bildes, oder auch: bewegliche Bildflächen für diese Art der Malerei anzufertigen. (Schluss.)

Von der Trockenheit einer solchen Wand, von der Brauchbarkeit der Wände überhaupt zur Aufnahme dieser Art der Malerei überzeugt man sich durch folgenden einfachen Versuch:

Man tarire genau zwei Quantitäten gebröckelter Lindenkohle, etwa jedes Quantum zu 4 Loth, und schliesse dieselbe in zwei Säckchen von Mousselin, ebenfalls von gleichem Gewicht. Das eine dieser Säckchen drücke man flach gegen die zu prüfende Wand und klebe hermetisch darüber Wachstaffet. Das andere Kissen lege man in demselben Raum auf eine Glasplatte und schliesse ihn ab. Zeigt sich innerhalb 2—3 Tagen nach Abnahme des Kohlensäckchens von der Wand, im Vergleich mit dem auf der Glasplatte freiliegenden Säckchen, keine bedeutendere Gewichtsvermehrung, so ist die Wand als vollkommen zweckdienlich zu erachten. In jedem Falle findet eine Gewichtsvermehrung beider Säckchen statt; ist diese aber gleichmässig, so ist hierdurch erwiesen, dass die Wand nicht mehr Wasser enthält, als die Atmosphäre Wasserdampf. Ist aber noch sonst Feuchtigkeit in der Mauer, so zeigt das an der Wand befestigt gewesene Säckchen oft eine drei- bis vierfache Gewichtsvermehrung, im Vergleich zu dem des freigelegenen.

Aber auch diese Feuchtigkeit, die sich aus der Luft, vermöge ihres variablen Gehalts an Wasserdampf, besonders an der Oberfläche alles Gemäuers, auch des trockensten, niederschlägt, wird zur grösseren Sicherheit folgendermaassen durch Ausglühen mittelst einer eisernen Walze bewirkt[1]).



Ein hohler, gusseiserner Cylinder von 1 bis 2 Fuss Länge und 6 bis 8 Zoll Durchmesser ist auf beiden Seiten mit starken Platten von demselben Durchmesser geschlossen, in deren Centrum sich zwei abgedrehte Zapfen befinden. Eine Gabel von Schmiedeeisen, mit etwa 2 Fuss langem hölzernem Griff, enthält an den Enden ihrer Schenkel die Zapfenlöcher, in denen die Walze sich frei und leicht bewegt, ohne mit ihren Rändern die eiserne Gabel berühren zu können. Diese Walze wird im Kohlenfeuer schwach geglüht und in vertikaler Richtung über die auszutrocknende Wandfläche geführt. Das Gewicht dieser Walze darf nicht 25 Pfund überschreiten. Kohlenpfannen sind nicht so zweckdienlich, einmal weil die darauf sogleich folgende Tränkung aus leicht feuerfangenden Substanzen besteht und die Nähe eines Kohlenfeuers hier gefährlich ist; dann auch weil der Kohlendunst die Bildung des kohlensauren Kalks befördert, welche hierbei nicht beabsichtigt wird.

Solche zur Aufnahme bildlicher Darstellungen bestimmten Wände[1]) könnten auch mit hydraulischem Kalk, und vielleicht noch zweckdienlicher als die vorige Angabe, vermauert, auch der erste Anwurf, aus eben diesem Material, welcher die Steine gut bedecken müsste, mit dem Handhobel geebnet werden, worauf sich dann der oben beschriebene Verputz bringen liesse. Auch andere nicht aus Oelen oder Fetten gebildete Wassercemente könnten hier Anwendung finden.

---

1) Von dem etwaigen Salpeter- oder Salzgehalt einer Mauer kann man sich aber ebenfalls durch diese Walze überzeugen, wenn man sie glühend macht und sanft über die Fläche bewegt. Zeigen sich an der Walze kleine blaue oder orangefarbene Funken, so ist Salpeterbildung vorhanden, prasselt oder knistert es aber dabei, so ist dies ein Beweis von Salzgehalt. Finden diese Erscheinungen nicht statt, so ist die Wandfläche als tauglich zu betrachten. Im entgegengesetzten Falle müsste durch Ausglühen und Waschen die Wand möglichst befreit oder ein neuer Bewurf mit hydraulischem Cement oder auch Staniolbekleidung etc. stattfinden.

1) Z. B. die Cemente von Trass- und Porzellanerde.

Soll eine alte Backsteinwand zur Aufnahme einer Malerei dieser Art dienen und ist dieselbe genügend trocken und mit gut befundenem Mörtel beworfen und verputzt, so ist es nöthig, alle Spuren von Anstrich u. s. w. mit dem Dachziegel so weit abzureiben, bis nur noch der reine Mörtelgrund angetroffen wird. Fast alle alten Wände zeigen dann Risse und Sprünge. Ich habe eine solche Fläche unmittelbar getränkt; mit der Folie überzogen und bemalt, und es hat sich dieselbe ausgezeichnet gehalten. Es möchte dies indess nur im Nothfall schneller Ausführung erlaubt sein. Im Allgemeinen wäre es dem Zweck entsprechender, diese mit dem Stein gut abgeriebene Wand mit einem neuen, oben angegebenen, etwas stark aufzutragenden Verputz zu versehen und sie gut austrocknen zu lassen. Dies Verfahren gilt indess nur, wenn die alte Wand sich ganz frei von Salz- oder Salpeterbildung zeigt.

Ist dies nicht ganz der Fall, so müsste der Verputz und Bewurf der Mauer bis auf den Stein abgeschlagen, die Fugen ausgestemmt, mit der Walze ausgeglüht, ausgewaschen und mit hydraulischem Kalk beworfen werden und der Verputz erfolgen wie oben.

Ist die Mauer indess entschieden feucht, so können noch andere Mittel zum Zweck führen, dennoch mit Sicherheit ein Gemälde dieser Art darauf auszuführen; doch hiervon später.

Wir gehen nun zu den Wänden über, welche aus Bruchsteinen aufgeführt sind.

Wände aus Marmor oder Granit würden wohl selten noch des Schmucks der Malerei bedürfen, wie sie bei uns auch nicht massiv in Anwendung kommen. Die Bekleidung der Wände mit diesem Material, entweder beim Sockel der Dauer wegen, oder bei der Wandfläche als Schmuck, erfüllt hier den Zweck, der die Malerei überflüssig machen dürfte. Sollte diese Art der Malerei dennoch auf Marmor, Granit oder andere edle Steinarten verwendet werden, so ist weiter nichts nöthig, als die Fläche dem Zweck entsprechend zu ebnen und die Steinfugen mit untenstehendem Steinkitt zu verkitten. — Sandstein- und Kalksteinwände hingegen müssen hier berücksichtigt werden, in so fern der Sandsteinbau, wo diese Steinart gut angetroffen wird, besonders bei Kirchen vielfach Anwendung findet. Eine solche aus Quadersteinen aufgeführte Wand bietet dieser Art der Malerei eine sehr günstige Grundlage.

Von der Aufführung derselben gilt bei Neubauten dasselbe, was über die zweckmässige Construction bei der Backsteinwand gesagt wurde. Es ist vortheilhaft, dieselbe als freistehende, unbelastete Wand aus Steinplatten von relativer Dicke aufzuführen; dieselbe entweder durch Steinschnitt oder durch Verankerung mit der Stützwand zu verbinden und so einen leeren Zwischenraum zu lassen, der dem Luftzuge einen freien Durchgang gestattet. Ist diese Mauer aus trocknem Material von bester Sandsteinart hergestellt und versetzt, so werden die Steinfugen mit folgendem Steinkitt verstrichen.

Man nehme einen besonders schön gebrannten Kalk, tauche denselben bis zur Erhitzung in kaltes reines Wasser und lasse denselben zu Kalkpulver zerfallen. Zu diesem setzt man an der Luft getrockneten weissen Käse, der gepulvert worden ist, und zwar zu 1 Loth Kalkpulver 9 Loth Käsepulver. Beides wird auf einem Reibsteine fein gerieben und dann in eine Glasflasche sorgfältig verschlossen. Beim Gebrauch rührt man dasselbe mit Wasser an und streicht es gut in die Fugen. Nimmt man auf 10 Loth dieser Mischung noch 6 bis 8 Loth feinen Quarzsand oder Glaspulver, so ist es um so geeigneter. Sollten sich bei sorgfältiger Untersuchung der Wand kleine Sprünge, Steinflecke, oder auch durch Zufall beschädigte Stellen vorfinden, so werden sie ebenfalls mit diesem Kitt verstrichen. Bei wenig gutem Material kann man auch die ganze Wandfläche damit bestreichen, um ihr eine gleichmässigere Färbung zu geben, doch muss dies nur dünn geschehen und dieser Auftrag vor der Tränkung abgebimst werden [1]). Ist die Fläche in dieser Art vollkommen eben dargestellt, so wird sie mittelst der heissen Walze von der Feuchtigkeit befreit und eignet sich zur Aufnahme der Tränkung und Folie.

Es kommen nun noch einige künstliche Wandbekleidungen oder Verblendungen in Betracht, welche entweder zusammenhängend mit der Mauer aufgeführt worden, oder auch nach Aufführung derselben in dieselbe eingelassen oder eingesetzt werden können.

Holzgetäfel als Wandbekleidung.

Vorausgesetzt, es seien die Flächen des Holzgetäfels, womit die Wand bekleidet werden soll, nicht zu gross, wodurch trotz aller Vorsicht ein Reissen oder Werfen des Holzwerks nicht vermieden werden könnte, so eignet sich auch dieses vortrefflich zur Aufnahme von Wandmalereien dieser Art. Die Holztafeln, auf welche die Malereien ausgeführt werden sollen, werden am besten aus Pappel- oder Lindenholz angefertigt. Man setze die Tafel aus zwei oder drei Brettern so zusammen, dass die parallel laufenden Brettfugen sich in den Lagen in Winkeln von 60 bis 120 Grad begegnen, indem man auch die Jahrgänge des Holzes abwechseln lässt. Sind die Bretter gut auf einander geleimt und ausgetrocknet, so werden sie mit einem starken eichenen Rahmen mittelst starker Einfalzung umschlossen, um jedem Werfen der Platten dadurch vorzubeugen. Die Fläche, welche zur Aufnahme der Folie dienen soll, wird rauh abgeraspelt und erhält entweder nach der Tränkung sogleich die Folie, oder es wird besser folgendes Verfahren angewendet: Auf die Holztafel wird ein Geflecht von Messingdraht straff aufgespannt, doch so, dass zwischen dem Holz und dem Geflecht $\frac{3}{8}$ Zoll Zwischenraum bleibt. Dies Geflecht wird mit Messingstiften so auf der Tafel befestigt, dass das Drahtgeflecht genau in dieser Lage bleibt, d. h. sich weder an das Holz andrücken, noch von demselben abbewegen lässt; dies entsteht im ersten Fall durch $\frac{1}{4}$ Zoll schwache Holzleisten, welche zugleich mit den Stiften angenagelt werden, im zweiten Fall durch die flachen Nägelköpfe der Stifte. Ist dies Geflecht fest und straff, dass es keine Vibration möglich macht, so wird hier ein Gypsstuck aufgebracht, der aus $\frac{1}{3}$ Gyps, $\frac{1}{3}$ feinstem Kalk und $\frac{1}{3}$ Glas- oder Quarzpulver besteht, so dass das Drahtgeflecht einen guten viertel Zoll damit bedeckt ist, also die ganze Dicke des Stucks, von der Tafel an gerechnet, $\frac{5}{8}$ Zoll beträgt [2]). Dieser Stucco wird gut getrocknet und ist dann zur ferneren Behandlung geeignet. Besonders zu Balkendecken, welche eine Holzverkleidung erfordern, dürfte diese Art der Holztäfelung geeignet sein, während bei gewölbten Decken von Back- oder Sandstein dasselbe Verfahren wie die entsprechenden Wände erfordern. —

Auch Eisenblech und Staniol von gehöriger Dicke könnte, ersteres auf gewöhnliche Holzverkleidung, letzteres auch auf eine nicht besonders gute Kalkwand verwendet, mit Messinggeflecht überspannt und mit Stucco versehen werden oder auch die Folie unmittelbar aufnehmen.

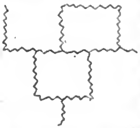
Eine andere künstliche Verblendung der Mauer könnte durch hartgebrannte, durchaus mangelfreie Thonplatten geschehen,

---

1) Bei schlechtem, schadhaftem Material rathe ich, es lieber mit dem Spitzmeissel gleichmässig zu bearbeiten und alsdann einen Auftrag des oben erwähnten Wassercements zu geben, der in alle Fugen gut eingedrückt wird. Man könnte auch kleine Messing- oder Kupfernägel in die Steinfugen treiben, um den Cement besser festzuhalten.

2) Hier ist ebenfalls jener weisse Wassercement sehr wohl anzuwenden. Auch ein Cement aus Kalk und Ziegelmehl kann hier vortheilhaft angewendet werden; er hat eine angenehme Rosafarbe.

welche nach der Seite der Mauer hin und an den vier Flächenseiten bis an die Kante der Oberfläche stark verglast sind und in die Mauer verankert, mit dem eben angeführten Wasserkitt versetzt und dünn überstrichen sind. Die Verglasung würde der Mauerfeuchtigkeit jedes Eindringen verwehren. Auch Thonplatten in Kachelform liessen eine zweckmässige Verblendung der Mauer zu, besonders wenn sie mit hydraulischem Mörtel und Verankerung in den Steinverband aufgenommen wären. Da diese Platten geformt werden müssten, so liessen ihre Ränder leicht eine Verzahnung zu, welche ihrem Zusammenhang theils mehr Festigkeit geben, theils die geradlinigten Fugen mehr verwischen würden. Eine so aus Thonplatten zusammengesetzte Bildfläche müsste aber nach dem Richtscheit eben abgeschliffen werden, ehe sie verkittet wird.



Zu Wandbildern kleineren Umfanges lassen sich Bildkörper herstellen, die nach der Bemalung in die Wand eingelassen werden können, nachdem man sie gegen das Eindringen der Mauerfeuchtigkeit an den mit der Mauer in Berührung kommenden Flächen mit Schutzmitteln, also mit wasserdichten Harzen, Cementen und Kittarten versehen kann.

Es eignen sich hierzu alle Platten, welche aus Bruchsteinen verfertigt werden können eben so gut, wie künstlich erzeugte Steinplatten, also: Marmor, Granit, Lithographirstein, Sandstein, Schiefer und andere Platten, Glas, Porzellanstein, Chamotte und Thonplatten. Besonders aber Gusseisenplatten, Kupfer- und Zinnplatten, weil sie mit der Folie, wie schon oben erwähnt, noch eine Oxydbildung eingehen und darum die Folie nur um so fester binden. Solche Bildkörper wären, wenn sie, wie Sandstein, Chamotte etc., stark porös sind, an den fünf Seiten, wo sie mit der Wand in Berührung kommen, entweder durch Asphalt, Pech, Colophonium oder durch hydraulischen Cement und andere wasserdichte Kitte zu schützen.

Hier folgen nun einige andere Arten von Bereitung künstlicher Bildkörper.

Zinn- oder englisch verzinnte Blechkasten, auch mit Schmiedepech überzogene Eisenblechkasten, worin eine Füllung, entweder von Kalkmörtel, oder auch von Stucco oder Wassercement eingetragen wird. Diese Kasten werden aus Blechplatten zusammengelöthet, welche vorher mittelst eines vierkantigen Meissels siebartig durchlöchert sind. Die Stärke des Blechs richtet sich nach der Grösse des erforderlichen Kastens, doch kann dasselbe durch Eisenschienen und eine Einfassung von Eisen, welche genau in einer Ebene liegen muss, verstärkt werden. Diese siebartigen Blechplatten werden so verwendet, dass die durch die Meisselschläge entstandenen Spaltungen des Blechs nach dem Inneren des Kastens kommen, denn sie dienen dazu, die Füllmasse festzuhalten. Ein so hergestellter, gefüllter Blechkasten lässt sich vermöge der siebartigen Oeffnungen des Blechs leicht austrocknen. Will man solchen Kasten mit Mauerwerk anfüllen, so geschehe dies mit kleinen Thonfliesen, wie sie die Töpfer zu der schachbrettartigen Bekleidung der Feuerheerde anfertigen, doch natürlich ohne Glasur. Kleine Verankerungen mit starkem Messingdraht können durch die Löcher des Kastens leicht bewerkstelligt werden. Man kann sie bis 6 Fuss gross von starkem Blech mit Schienen und Drahtverankerung sicher anfertigen lassen. Ist das Bild hierauf vollendet, so muss es an einem besonders trocknen Ort aufbewahrt werden, bis es auf der Rückseite mit Colophonium, Pech etc. überzogen wird [1]. Dann kann es in die Mauer gelassen oder zu anderen Zwecken verwendet werden.

Auch auf Flechtwerk von Messingdraht lässt sich ein schöner Bildkörper darstellen, dies geschieht nicht in der von Fernbach irrig angegebenen, sondern in folgender Art:

Ein Gitterwerk von Stabeisen oder starkem Eisendraht ist so in einem starken eisernen Rahmen von Schmiedeeisen eingesetzt, dass der Rahmen $2\frac{1}{2}$ bis 4 Zoll, je nach der Grösse, mit seiner oberen Kante über das Gitterwerk hervorragt. Das Gitterwerk ist durch Niete verbunden und in dem umfassenden Rahmen ebenfalls verbohrt und vernietet. Dies Gitterwerk muss mit der Kante des Rahmens in zwei parallelen Ebenen liegen und die Langstäbe nicht über die Querstäbe oder umgekehrt hervorragen, sondern es muss durch Ausweichen der Lang- oder Querstäbe vermieden sein. Ueber dies Gitterwerk, das durchaus unbiegsam sein muss, wird nun ein Geflecht von Messingdraht ausgeführt. Ehe dies geschieht, wird der Rahmen in Abständen von 1 zu 1 Zoll mit der Bohrmaschine gelocht, indem jedes Bohrloch mit seiner Peripherie die Ebene des Eisengitters berührt. Der ganze Rahmen wird dann glühend mit Schmiedepech überzogen. Ist dies geschehen, und zwar vom Schlosser, so beginnt der Drahtflechter die Arbeit damit, dass er durch die $\frac{1}{8}$ Zoll starken Bohrlöcher Oesen zieht, an welche das Geflecht von Messingdraht sich anschliesst. Eben so wird an jeder Stelle, wo das Eisengitter sich kreuzt, eine einfache Oese über Eck geschlungen. Innerhalb dieser Oesen kann ein Geflecht nach verschiedenen Mustern stattfinden. Das zweckmässigste ist das der Stuhlrohrflechterei. Bei diesem Geflecht ist aber noch darauf zu sehen, dass, wo ein Draht in der Richtung einer Oese fällt, er immer durch dieselbe geschlungen werde und dass man in Abständen von 3 zu 3 Zoll auch an diesem Draht Oesen biegt, die, nach dem Innern des Rahms $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Zoll hineinstehend, zur besseren Verbindung des Geflechts mit dem später einzutragenden Kalkmörtelgrunde dienen.



Ein loses, siebartiges Geflecht, auf zwei Diagonalen von Eisen ruhend, wie es Fernbach angiebt, erleidet Gefahr, bei dem Aufrichten des Bildkörpers in senkrechter Stellung sich, vermöge der Schwere der Mörtelmasse, abwärts zu bewegen und dadurch unvermeidlich zerstört zu werden.

Hier werden durch das Gitterwerk des eisernen Rahmens dem Flechtwerke entsprechende Haltpunkte durch Verschlingung desselben in die Oesen gegeben, wodurch das Flechtwerk als ganz unbeweglich hergestellt ist. Die nach innen gebogenen Oesen des Messinggeflechtes dienen aber dazu, der einzutragenden Mörtelmasse möglichst viele Haltpunkte darzubieten. Die hineinzutragende Masse kann entweder Kalkbewurf, grauer oder schwarzer hydraulischer Cement oder auch Stucco sein und wird ganz wie die gewöhnliche Wandfläche behandelt. Nach erfolgter Fertigung und sorgfältiger Trocknung des so erzeugten Bildes kann die Rückseite mit Colophonium, Asphalt oder dem vorhin angegebenen Firniss überzogen und dann in die Mauer eingelassen oder zu anderen Zwecken verwendet werden. Solch ein eiserner Rahmen, auf beiden Seiten mit Messingdraht beflochten, mit Mörtel verputzt und bemalt, würde bei Palaisbauten vortreffliche spanische Wände abgeben. —

Für Staffeleibilder würden sich Holztafeln mit und ohne

---

1) Hartmann giebt in seinem Handbuch für allgemeine und specielle Technologie S. 513 Bd. I. folgenden auch hierzu anwendbaren Firniss: 48 Loth Asphalt vier Stunden kochen. In den ersten zwei Stunden dazu 7 Loth Mennige, 4 Loth Bleiglätte, 3 Loth Zinkvitriol, 97 Loth gekochtes Leinöl. Das Kochen fortgesetzt bis sich einige herausgenommene Tropfen zu einem Kügelchen formen lassen. Diese Masse warm mit 280—300 Loth Terpentinöl verdünnt. Die zu sichernde Fläche muss mehrere Male damit bestrichen werden.

Drahtgeflecht eignen. Man kann statt dessen auf einem starken Holzrahmen, der durch ein Gitterwerk verbunden ist, ein Geflecht von Stuhlrohr anfertigen lassen, doch so, dass die Rinde des Rohrs die Rückwand des Rahmens bildet; das Rohr müsste, wie das Drahtgeflecht, mit dem Holzgitterwerk möglichst oft verknüpft werden, damit jede Vibration beseitigt wäre. Auf den Holzfasern des Rohrs haftet der Stucco oder der Kalkputz und Cement trefflich, indem er zugleich in die gebildeten siebartigen Oeffnungen dringt. Solch ein Bildkörper würde dann, wenn er bemalt und getrocknet, ebenfalls auf der Rückseite durch obige Hülfsmittel geschützt werden.

Auch ein eiserner Rahmen, auf den starkes Eisen- oder Messingblech straff gespannt wird, mit Nieten befestigt und rauh gefeilt, würde sich unmittelbar zur Aufnahme der Folie eignen. Auf der Rückseite würde der Asphaltfirniss, mehrere Male aufgestrichen, allem Rosten des Eisens vorbeugen.

Starke Hanfleinwand, auf Holztafeln straff gespannt, mit weissem Cement übergossen und gut ausgetrocknet, eignet sich ebenfalls gut zu Staffeleigemälden; doch darf die Leinwand nicht von der Holzplatte abgespannt werden.

Dies wären im Allgemeinen die Mittel zur Herstellung von Wandflächen und Bildkörpern in den verschiedenartigsten Materialien. Die meisten dieser Verrichtungen überschreiten kaum die Kosten eines guten Maltuchs. Die kleineren, nicht zu schweren Bildkörper lassen sich auch auf Staffeleien anfertigen, namentlich die auf Holzplatten. Biegsames Material darf nicht verwendet werden, weil nach Trocknung der Farbe sonst Sprünge entstehen könnten.

Wir schliessen diesen Abschnitt mit einer Bemerkung über das Einsetzen solcher Bildkörper in die Mauern. Es würde nämlich irgend eine Vermittelung von dem Bilde zur Wand durch Vergoldung oder Einrahmung stattfinden müssen. Ich schlage hierzu eine Einfassung von Zinkguss vor, welche, um das Bild gelegt, mit demselben in die Wand gelassen wird. Diese Einfassung wird die Fuge in Form eines Rahmens verschliessen und vergoldet den Anforderungen der höchsten Pracht entsprechen können. (Fortsetzung folgt.)

Die Pariser Kunstausstellung von 1853.

(Schluss.)

Courbet. — Gallait. — L. Duveau. — Hébert. — Matout. — A. Melbye. — Andr. Achenbach. — Gérome. — Chassériau. — J. F. Millet. — Fr. Bonhommé. — Cl. Jacquand. — Alfr. Dehodencq. — P. Rochussen. — A. Gendron. — Jalabert. — Louis Cabat. — Haffner. — Schützenberger. — Doré. — Brion. — Mlle. Elise Wagner. — J. Maisiat. — Paul Chenavard. — Al. Bida. — Duston. — Belle. — Maréchal. — Ch. Raph. Maréchal. — Mme. Sturel. — Guillaume. — Maillet. — Barre. — Cavelier. — Loison. — Travaux. — Allasseur. — Diebolt. — Pollet. — Paul Gayrard. — Henriquel-Dupont.

Courbet hat auch dieses Jahr wieder einen Sturm erregt. Allgemeiner Unwille brach los beim Anblick seiner „Badenden", zweier Bauerndirnen, die sich an einer einsamen Stelle des Waldes, neben einem kümmerlich fliessenden Wässerchen zum Bade vorbereiten. Die eine hat sich gesetzt, um sich zu entkleiden und macht beim Anblick ihrer Gefährtin, welche soeben ihre derben Reize enthüllt, eine Bewegung des Staunens. Diese letztere wendet den Rücken aus dem Bilde, nur einen Theil des Unterkörpers bedeckend; dieser Rücken aber ist so monströs und in seiner Unform so sehr einer abgesteppten Matratze sich nähernd, dass man nicht eben ein fanatischer Anhänger des Antiken zu sein braucht, um sich unwillig abzuwenden. C. hat mit diesem Bilde, allem Schicklichkeitsgefühle hohnsprechend, abermals unverkennbar der öffentlichen Meinung den Handschuh hinwerfen wollen. Auch hat die Kritik ihn aufgehoben und bei dieser Gelegenheit die vielbesprochene Frage über die Grenzen des Idealismus und des Realismus in der Kunst ernstlich und weitläufig erörtert. — Wir haben diesem Künstler schon früher grosse malerische Eigenschaften zugestanden, und so erkennen wir gerne an, dass auch dieses Werk sehr erhebliche Vorzüge, namentlich in Bezug auf Naturtreue im Einzelnen, auf Färbung, Helldunkel und breite Behandlung besitzt. — Ein kleineres Bild, „die über der Arbeit eingeschlafene Spinnerin", halbe Figur, hat dieselben Vorzüge wie die „Badenden", ohne gegen den Geschmack zu verstossen. — Ganz verfehlt dagegen, übertrieben in der Formenangabe, unwahr und unschön in der Zeichnung, russig in der Färbung ist das andere grosse Bild, die im Hippodrome „Ringenden".

Zwei Bilder von Gallait dürfen wir nicht unerwähnt lassen: „die letzten Augenblicke des Grafen Egmont", vor mehreren Jahren vollendet, und „Tasso" im Gefängniss. Wir haben uns schon im vorigen Jahre über diesen Künstler ausgesprochen. So wie wir in seinen Bildern Empfindung, Einfachheit und Wahrheit, in der Anlage wie in der Ausführung vermissten, so diesesmal namentlich auch in der Beleuchtung. G. sucht darin etwas erzwungene Contraste. Der dicke Prälat, Egmont's Beichtiger, ist von dem Schimmer einer (unsichtbaren) Kerze roth übergossen, während der Graf von dem Lichte des dämmernden Morgens, das durch das Fenster einfällt, kalt angehaucht wird. Wohl kennen wir in berühmten Compositionen ähnliche, noch verwickeltere Gegensätze: diese sind aber einer Gesammtwirkung harmonisch untergeordnet, während sie hier ziemlich grell einander gegenüber stehen. Weit unnatürlicher aber und übertriebener ist die Beleuchtung des zweiten Bildes, ebenfalls in lebensgrossen Verhältnissen. Der Dichter des befreiten Jerusalem sitzt im Gefängnisse in so tiefes Dunkel eingehüllt, dass das Auge kaum die Umrisse des abgemagerten Körpers, die Züge des blassen Antlitzes unterscheidet. Auf seine Hände aber und auf den Boden neben ihm fällt helles Sonnenlicht, und der Beschauer fragt erstaunt, wie neben so vollem Lichte eine ähnliche Finsterniss bestehen könne! Auch hier könnte man vielleicht wieder an Rembrandt denken; allein dieser Meister der künstlichen Beleuchtung ist eben so unvermerkt, so fein abgestuft in seinen Uebergängen, als G. abgeschnitten ist. Wer wollte aber nicht, trotz ihrer Mängel, die Werke des belgischen Malers immerhin als werthvolle Erwerbungen für eine Privatsammlung neuerer Bilder gelten lassen?

L. Duveau's „Tod der Agrippina", nach Tacitus, in fast kolossalen Verhältnissen, ist im Styl und in der Auffassung ein sonderbares Gemisch von realistischer Derbheit, von romantischen Ausschweifungen und von Anklängen an die akademische Strenge, übrigens sehr tüchtig, breit und doch gewissenhaft ausgeführt.

Hébert in seinem „Judaskuss" ist, unserer Empfindung nach, weit entfernt von der so anspruchslos auftretenden und so tief und nachhaltig wirkenden „Malaria" von 1850 geblieben; und wir fürchten sehr, dass dieser zuviel grübelnde Künstler den Weg zu der einfachen und ungeschminkten Natur auf immer verloren hat. —

Der chirurgischen Composition von Matout, der ein abgenommenes Bein zum Mittelpunkt eines Gemäldes von 20 Fuss Breite gemacht, thun wir nur im Vorübergehen Erwähnung.

Unter den Seestücken geben wir dieses Jahr einem Bilde von A. Melbye aus Copenhagen den Vorzug, welches innige Vertrautheit mit dem Elemente verräth und bei der einfachsten Anlage, ohne alle Handlung, ohne Episoden, ohne Schiffe, uns dennoch Theilnahme abzugewinnen weiss. Ueber dem dunkelblauen leichtbewegten Meer, das ganz besonders schön und durchsichtig gemalt ist, geht, von grauen, zerrissenen Wolken

umgeben, die Sonne unter und wirft einen hellen Schimmer, doch von gemässigter Wirkung, auf den Saum der krausen Wellen. Zwei weisse Möven schweben über dem Wasser. Dieses Bild ist im Ganzen wenig beachtet worden und verschwand schon nach der ersten Hälfte der Ausstellung. Fast ganz unbemerkt aber blieb Andr. Achenbach's (vier grössere und kleinere) „Fischerboote, die bei hoher See den Anker werfen". Das Bild gehört aber auch in der That nicht zu A.'s besten Leistungen. Es erschien uns dünne und trocken gemalt, von wenig Reiz in der Farbe und etwas falschem, grellem Lichte.

Gérome hat für die Porzellanmanufaktur von Sèvres einen Fries componirt, der für eine grosse Vase zur Erinnerung an die Londoner Gewerbe-Ausstellung bestimmt ist. Mitten im Bilde thronen Gerechtigkeit, Eintracht und Ueberfluss. Alle Völker der Erde nahen sich in ihrer eigenthümlichen Tracht, die Erzeugnisse ihres Gewerbfleisses darzubringen. Gérome ist bekanntlich einer der Hauptvertreter des archaischen Styles, der hier jedoch weniger an seiner Stelle ist, als bei rein antiken Vorwürfen. Die Zeichnung ist, wie immer, von grosser Schärfe und Reinheit, die Gewandung von schönen Linien, weniger gelungen aber sind die Charaktere, indem der Künstler, von dem griechischen Schönheitsideal verfolgt, beständig das Profil des herrlichen weiblichen Kopfes auf der bekannten syrakusanischen Münze vor Augen hat, und dasselbe unbewusst in die Gesichtsbildung der nordischen, der romanischen wie der semitischen Völker ohne Unterschied überträgt. —

Chassériau's „Tepidarium" führt uns gegen 30 pompejanische Frauen vor, die, um ein grosses metallenes Kohlenbecken versammelt, nach dem Bade sich trocknen und ausruhen. Die Gruppirung ist glücklich, die Färbung, in Delacroix' Art, glänzend; nur in den Formen fällt etwas Gesuchtes auf.

J. F. Millot's charakteristische Darstellungen aus dem Landleben: „das Mahl der Schnitter", „eine Schafschererin" etc. dürfen wir nicht unerwähnt lassen. — Das „Innere einer Eisenschmelze und Gusshütte", von Fr. Bonhommé, ist ein zierlich, doch mit grosser Freiheit vortrefflich ausgeführtes Bildchen. Die kleinen Gestalten, die sich zwischen den Fluten geschmolzenen Eisens, von der Glut der Hochöfen roth angestrahlt, mitten unter riesigen Wellbäumen, Hebeln, Walzen und Rädern, kurz all' den dämonischen Kräften, die hier losgelassen sind, hin- und herbewegen, machen einen fast grausenhaften Eindruck. —

Eines der besten Bilder, das wir von Cl. Jacquand gesehen, ist „der Kirchenraub" — Zigeuner, die von einem Reiterhauptmann, auf der That ertappt, vor den Corregidor geschleppt werden. Die Geschichte ist deutlich erzählt, die Behandlung fleissig, die Farbe kräftig. Während aber Jacquand in solcherlei Gegenständen fast nur den Vorwand zur Darstellung von kostbaren Gefässen, zierlichen Geräthschaften u. dgl. sucht, so wendet Alfr. Dehodencq, ein Schüler L. Cogniet's, der Spanien bereist hat, seine Aufmerksamkeit der Hauptsache, der Beobachtung der Nationaltypen, der bezeichnenden Unterschiede, der Sitten, Trachten u. s. w. zu. Seine „Zigeuner und Zigeunerinnen, die von einem Fest aus Andalusien zurückkommen", sind durch und durch Gitanos in der bekannten malerischen Tracht des spanischen Volkes. Die Bewegungen sind sehr wahr und lebendig, die Zeichnung ist accentuirt und die Farbe sehr gesättigt. —

P. Rochussen aus Rotterdam hat zwei kleine, höchst geistreich und gewandt gezeichnete, niedlich ausgeführte Bildchen von eigenthümlich spielender Behandlung: „Graf Floris V. in Vroone" und „Bolzot vor Leyden" ausgestellt. —

Von A. Gendron's 3 Bildern heben wir den „Herbstabend" heraus, worin der Künstler in der düster elegischen Stimmung, der er sich gerne hingiebt, so recht eigentlich schwelgt. Die Leiche einer Jungfrau, die unbedeckt auf der Bahre liegt, wird beim Schimmer des Abendrothes von ihren Gespielinnen zu Grabe getragen. Zwei junge Mädchen, weiss gekleidet, wie die anderen, gehen, mit Lichtern in den Händen, dem Zuge voran, andere folgen. Der Weg geht durch den Wald, an einem Teich entlang, aus dessen Röhricht man den eintönig kläglichen Gesang der Unken zu vernehmen glaubt. Ein aufgescheuchter Reiher streift an der Fläche des Wassers entlang, während ein Flug von Raben darüber hinzieht. Der Weg ist mit abgefallenen Blättern übersät. —

Ganz in Gendron's Weise hat Jalabert „die Nymphen, die den Gesängen des Orpheus lauschen", vorgestellt, — ein lieblicher Gedanke, mit Geschmack und zartem Formensinn durchgeführt, nur zu verblasen in der Behandlung, zu gläsern in der Farbe und mit zu grossem Missbrauch von Reflexen.

Louis Cabat ist ein Künstler, aus dessen landschaftlichen Gebilden noch immer wahre Empfindung spricht, wenngleich durch die schwere Behandlung der Naturgeist etwas gefesselt erscheint. Feierlich in der Stimmung und von grossem Adel in den Linien ist besonders seine „Eberjagd", deren Motive wie gewöhnlich dem See von Nemi entnommen sind. Wie schön heben sich die vollgerundeten Bäume von dem harmonisch milldblauen Himmel, durchzogen von weissen Wolkenstreifen, ab. Die Jagd selbst im Vordergrund stört jedoch mehr als sie zur Wirkung des Ganzen beiträgt.

Unter den Landschaftern verdienten ausser den genannten noch Corot, Bellel, Lafage, Noël, Ziem, Français, Thuillier, Lambinet, Flers, Tournemine, Hoguet, A. de Knyff aus Brüssel und Jongkind einer Erwähnung. Eben so in der Geschichts- und Gattungsmalerei: Lazerges, Landelle, Picou, Karl Müller, Guillemin, Frère, Trayor, Antigna, Maurice Sand, Hillemacher, Bonvin, Comte, O. Wichmann, A. Stevens. Von Jos. Stevens in Brüssel zeichnet sich ein Hündchen aus, das sein Bild in einem Spiegel erblickt. —

Noch möchten wir mit besonderem Lob einer Gruppe von Elsässer Künstlern Erwähnung thun, von denen Haffner und Schützenberger schon im vorigen Jahre genannt wurden. Zu diesen gesellen sich nun Doré und Brion, letzterer, ein Zögling des vor wenigen Jahren verstorbenen Gabriel Guérin in Strassburg, vielleicht die anderen sämmtlich überflügelnd in naturgetreuer Darstellung von verschiedenen ländlichen Beschäftigungen der rührigen Bewohner des Elsasses, der Vogesen und des Schwarzwaldes, deren Tracht noch manches Eigenthümliche darbietet. Besonders gelungen sind Brion's „Holzschlittenführer im Schwarzwald" und seine „Kartoffellese während der Ueberschwemmung des Rheines im Jahre 1852". —

In der Blumenmalerei steht immer die Lyoner Schule voran und in Abwesenheit des Meisters Saint-Jean glänzen Mlle. Elise Wagner und J. Maisiat.

Hiermit wäre denn unser Bericht über die Malerei zu Ende geführt und zwar, trotz der Eingangs angekündigten Beschränkung, ziemlich vollständig. Einiges Gute ist allerdings flüchtig behandelt, oder auch ganz übergangen; Anderes aber, und darunter mehr als ein bekannter Name, ist geflissentlich unerwähnt geblieben.

Indem wir nun zu den Zeichnungen übergehen, verweilen wir etwas länger bei einem Namen, der mit Auszeichnung genannt zu werden verdient. Paul Chenavard aus Lyon hat uns bisher keine Gelegenheit gegeben, seiner zu erwähnen, indem er sich in selbstgenügsamer Abgeschiedenheit von dem Kunsttreiben der Gegenwart ferne gehalten, seine Musse zu ernsten Studien und zu bedeutsamen Schöpfungen benützend. Un-

mittelbar nach den Februartagen 1848 erhielt Chenavard von der provisorischen Regierung den Auftrag, in einer Folge von Bildern die ganze Weltgeschichte auf den inneren Wänden des Pantheon darzustellen. Dreiundfünfzig grössere und kleinere Freskogemälde sollten diese riesenhafte Aufgabe erschöpfen. Ch. machte sich an's Werk, zeichnete sämmtliche Skizzen und führte etwa die Hälfte der grossen Cartons aus, letzteres mit Hilfe des verstorbenen Papety und einiger anderer jüngerer Künstler. Drei von diesen Cartons waren dieses Jahr ausgestellt und seitdem sind in einem eigenen Saale zwanzig Skizzen und vierzehn Cartons dem Publikum vorgeführt worden. Allgemeine und lebhafte Theilnahme gab sich, besonders von Seiten der Künstler, kund, und in der That kann man nicht genug bedauern, dass ein Werk von so grossartiger Anlage, dessen Vollendung nicht bloss dem Künstler, sondern der ganzen Nation zur Ehre gereicht haben würde, nicht zur Ausführung gekommen. Ch. hat den unendlichen Stoff in einer Weise bewältigt, welche eine vollständige Uebersicht über den Verlauf der Weltgeschichte und Vertrautheit mit dem Bildungsgange der Menschheit voraussetzt. Die einzelnen Compositionen, bald von höchster Einfachheit, bald reichhaltig und einen Ideencomplex erschöpfend, können sich in Bezug auf Gedankenfülle und philosophische Tiefe dem Grössten an die Seite stellen, was unsere vaterländischen Meister in der Neuzeit geschaffen. Allerdings steht die Ausführung nicht immer auf gleicher Höhe mit dem Gedanken, es läuft einerseits manches Triviale, andererseits mancher Anklang an die grossen Meister des 16. Jahrhunderts mit unter; aber — dieses ist ja eben der Fluch unserer Zeit, dass wir am Baume der Kunst keine vollendet reife Frucht mehr uns entgegenlachen sehen! Wir wollen nun in der Kürze die hauptsächlichsten Bilder der ganzen Folge, die uns im Gedächtniss geblieben sind, aufführen. Skizzen: Die Sündfluth. Kampf der Menschen gegen die Riesen und die Thiere. — Der trojanische Krieg: Brand der Flotte. Das hölzerne Pferd. — Homer, seine Leier besaitend. — Zoroaster. Ende der alten Theokratie. Die Kaste der Krieger tritt an ihre Stelle. — Tod des Sokrates. — Taufe Constantins. — Der heil. Ambrosius verweigert dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Mailänder Kathedrale. Zunahme der geistlichen Macht. — Flucht Mahomeds. — Krönung Gregor VII. — Zerstörung Jerusalem's. Die Beute nach dem Abendlande gebracht. — Italiens Dichter und Frauen. — Schwur auf dem Rütli. Erwachen der modernen Freiheit. — Erfindung der Buchdruckerkunst. — Voltaire und die Encyclopädisten. — Französische Revolution. Napoleon trennt sich von den grossen Männern seiner Zeit und besteigt den Nachen, der Alexander, Cäsar und Carl den Grossen trägt. — Folgendes sind die (über Lebensgrösse) ausgeführten Cartons: Anfang Rom's. Die Schäfer von Latium finden die Zwillinge, an der Wölfin saugend. — J. Brutus lässt seine Söhne hinrichten. — Höchste Blüte der Republik. Scipio. — Cäsar überschreitet den Rubicon. — Tod des Cato und des M. Brutus. — Augustus schliesst den Tempel des Janus. — Geburt Christi. — Die Bergpredigt. — Das Leiden Christi. — Die ersten Christen versammeln sich in den Catacomben, während oben mit Gepränge ein Triumphater vorüberzieht. — Attila, vor dem Pabste Leo zurückweichend. — Die Kreuzritter ziehen in Jerusalem ein. — Anfang der Kirchenverbesserung. Luther predigt in der Schlosskirche zu Wittenberg gegen den Ablasskram. — Ludwig XIV. mit Colbert und Louvois die Eroberung von Holland und der Franche-Comté berathend. — Drei kleinere Runde endlich, welche zu Mosaiken für den Fussboden bestimmt waren, enthalten: Die Hölle, das Fegfeuer und das Paradies nach Dante. — In einem vierten grösseren Rund, welches den Gedanken des Ganzen zusammenfasst, sind zunächst die ursprünglichen Symbole der Religionen des Alterthums vorgestellt: Der Stier der Indier, die Sphinx der Chaldäer, das Einhorn der Perser, weiterhin die Barke der Aegyptier, die Arche Noah's; endlich das Symbol der brüderlichen Gemeinschaft, der Kelch des Abendmahls. In Mitten dieser reichen Composition thront der Gottessohn; um ihn die Engel, die Erzengel und die Alten der Apocalypse; — im Hintergrund die Götter des Nordens, dann die unbeweglichen Gottheiten des Morgenlandes, Mithra, Brama u. s. w. Unten rechts zieht sich eine lange Reihe von Männern der That, Herrschern und Eroberern hin; links sind die Männer des Gedankens, Weltweise, Künstler u. s. w. geschaart. Noch manche andere tiefsinnige Beziehung enthält dieses vollgedrängte Blatt, welches, zum Unterschiede von den übrigen, farbig ausgeführt ist. Chenavard hat bei der Preisevertheilung, die vor einigen Tagen stattgefunden, den Orden der Ehrenlegion bekommen. —

Al. Bida hat eine ausserordentlich schöne Kreidezeichnung, voll Ausdruck und Charakter und von strenger Form — „ein Zug von neugeworbenen Truppen in Aegypten“ — ausgestellt. — Noch zeichnen sich aus: eine landschaftliche Composition von Duston aus Toulouse, eine andere von Bellel; ein Aquarell nach den zwei Bildnissköpfen des Brazzano und Navagero (fälschlich Bartoldus und Baldus genannt) von Raphael, im Palazzo Doria in Rom. Diese Copie in Wasserfarben ist vortrefflich modellirt, und der kräftige Farbenton des Bildes ist vollkommen erreicht. —

Maréchal, der Vater, aus Metz hat bekanntlich seit Jahren in der Kunst der Glasmalerei Unvergleichliches geleistet, und davon vielfache Proben in seiner Vaterstadt, in mehreren Pariser Kirchen und an anderen Orten abgelegt. Auf dem heurigen Salon sah man die heil. Valeria und die heil. Clotildis, welche zu dem Glasfensterschmuck des Chores der neuerbauten Kirche zur heil. Clotildis, in Paris, gehören. — Ausserdem bewundert man von diesem Meister die kräftig schöne Pastellzeichnung eines jungen Mannes in mittelalterlicher Tracht, mit einem Gesetzbuch in der Hand.

Sein Sohn, Ch. Raphael Maréchal, hat drei grosse Cartons, mit Reisskohle gezeichnet, „den Simoun“, das „Abendgebet in der Wüste“ und „Schiffbrüchige“, ausgestellt.

Endlich sah man von einer Schülerin Maréchal's, Mme. Sturel, drei geschmackvoll angeordnete und schön, weich und breit in Pastell ausgeführte Frucht- und Blumenstücke. —

Auch in der Bildhauerei suchen die französischen Künstler sich immer mehr der Natur anzunähern, und die Nachklänge des leeren Canova'schen Ideals sind von den hiesigen Ausstellungen ganz verschwunden. Freilich fehlt es nicht an Uebertreibungen und Verirrungen nach anderen Extremen hin; doch auch von richtigem Sinn und Verständniss der Antike giebt mehr als ein gelungenes Werk Zeugniss. So besonders: Zwei Büsten aus Bronze, „die Gracchen“ vorstellend, von Guillaume, die wir früher schon in Gyps bewundert hatten, und die in sicherer Angabe der Form, im Ausdruck strengen Ernstes und eines unbeugsamen Charakters den besseren Werken aus der römischen Zeit nichts nachgeben. Auch die Marmorgruppe der Agrippina, die, ihr Kind auf dem Arm, sich aus dem Lager des Germanikus entfernt, nach Tacitus, hat etwas Würdiges in der Auffassung und macht dem jungen Künstler, Maillet aus Paris, Ehre. —

Barre's „Bacchia, Tochter des Bacchus“, ist ein schöner Marmor, von vollen, weichen Formen; der Kopf voll Beseelung hat das reizende Oval und das anmuthige Lächeln von Leonardo da Vinci's Frauen. — Weniger gelungen erscheint uns Cavelier's „Wahrheit“, Marmorstatue. Die Formen sind schwer, der Kopf hat etwas Gemeines und der Stein ist von unange-

nehm grauer Farbe. — Noch verdienen Erwähnung: Loison's „Frühling", Marmorstatue; Travaux' „Thetis und Achilles", „die Träumerei" und Allasseur's „Moses, aus dem Wasser gerettet", — die drei letzteren sämmtlich aus Gyps.

In Portrait- und anderen Büsten zeichnen sich dies Jahr Diebolt, Pollet and Paul Gayrard aus. Das Marmorbildniss der Gräfin L. H.., von Gayrard, welches die wenigen, die es zu sehen bekamen, für das gelungenste Bildwerk des Salons erklärten, verschwand leider schon am ersten Tage, in Folge der gereizten Empfindlichkeit — nicht des Künstlers, welcher das Unglück gehabt, in der Angabe des Alters zu gewissenhaft zu verfahren. —

Auch an Thiergruppen ist, wie gewöhnlich, kein Mangel. Von Kupferstichen und Steindrücken endlich liesse sich manches Gelungene und Erfreuliche anführen; wir beschränken uns aber auf die Erwähnung eines einzigen bedeutenden Werkes der ersteren Kunst, des grossen friesartigen Stiches (in mehreren Blättern) von Henriquel-Dupont, nach der Wandmalerei von Paul Delaroche, unter dem Namen des Hemicyclus der Kunstakademie bekannt, wo dieser Meister eine Vereinigung der grossen Künstler aller Zeiten vorgestellt hat. Henriquel-Dupont's verdienstliches Werk ist mit der Ehrenmedaille belohnt worden; derselbe hat jedoch mit rühmlicher Uneigennützigkeit auf den Ertrag dieser Auszeichnung — 4000 Franken jährlich — zu Gunsten wohlthätiger Stiftungen für Künstler, Verzicht geleistet. *op.*

Die Formschneidekunst in den Schreibvorschriften des 16. Jahrhunderts.

Nachdem im ersten Dritttheil des 16. Jahrhunderts die Formschneidekunst unter Dürer, Burgkmair u. A. einen höchst bedeutenden Aufschwung genommen hatte, gewannen die Verzierungen der Druckerwerke einen vorwaltend künstlerischen Charakter, wie die Menge von Initialen mit ihren bildlichen Darstellungen, besonders die Alphabete von Dürer, Holbein etc. und die kunstsinnigen Schreiberzüge im Theuerdank etc. zeigen. Einer der grössten Schreibmeister seiner Zeit war der Nürnberger Johann Neudörfer der ältere, geb. 1497, gest. 1563, derselbe, welcher uns die wichtigsten Nachrichten über die Nürnberger Künstler hinterlassen hat. Er war nicht allein der Reformator der älteren gothischen Bücherschrift, sondern er erfand auch, ausser seiner Fracturschrift, eine zierliche Kanzleischrift, welche bald allgemein in Gebrauch kam und sich grösstentheils bis in die neuere Zeit erhalten hat. Mehrere seiner Schüler waren so geschickt, dass sie in den kaiserlichen und fürstlichen Kanzleien verwendet wurden. Nach seinen Zeichnungen wurden die Schriften gegossen, mit welchen Nürnberg mehrere Jahrhunderte alle deutschen Druckereien versorgte. Von ihm sind auch die Lettern zum Theuerdank 1517 gezeichnet und wahrscheinlich durch Hieronimus Rösch geschnitten.

Nach dem Vorgang dieses Künstlers bildete sich eine grosse Zahl von Schreibmeistern in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, welche ihre meist kunstreichen Musterblätter, gewöhnlich in Holz geschnitten, vielfach verbreiteten.

Nachstehend beschriebene, seltene Sammlung von derartigen, in Holz geschnittenen Vorschriften in Folio, welche nach einer handschriftlichen Notiz, im Besitze von Jacob Streittor, Procurator des k. Kammergerichts in Speier, war, giebt eine Uebersicht derartiger, im Laufe des 16. Jahrhunderts erschienenen Werke, welche wohl nie beschrieben sind. Zugleich lernen wir daraus mehrere bis jetzt unbekannte oder zweifelhafte Formschneider kennen.

1. Als Man zalt nach Christi Jesu vnnsers lieben herrn vnnd Seligmachers geburt Tausendt Fünffhundert vnd im neunzehennden Jare Ist dis Fundament Durch Johann Newdorffer Rechenmeister vnd Modist zu Nürmberg seinen schülern zu einer vnterweyssung gemacht.

4 Bll. Current- und Kanzleischriften. Die grossen Buchstaben sind mit Schreiberzügen mit der Feder mittelst einer ausserordentlich schwarzen Dinte von dem Meister selbst verziert.

2. Ein new Cantzleysch Fundamentbüchlein von mancherlei geschrifften vnnd zierlichen zügen. Geschribenn durch Johannsen Kleiner burger und teutscher schulmeister zu Zürich pp. Im 1548 Jar.

10 Bll. Current-, Kanzlei- und Fracturschriften. Der Titel roth gedruckt, mit zierlichen Schreiberzügen. Am Schlusse eine Menge von Variationen des Anfangsbuchstabens J.

3. Mannecherhanndt Geschreyften. Ein zierlich kunst Buch aus den fürnemsten gründen mit besonderer kunst vnd behendigkeit meniglichem zu eynnem vnterricht merm verstands. In eynne formliche weis Ordinirt vnd gestellet Durch den Mathiam Wasserberger Burger vnd Rechenmaister zu Collen. Im Jar 1548.

14 Bll. deutsche und lateinische Current- und Kanzleischriften.

4. Ein Gesprechbüchlein zweyer schüler, Wie einer den andren Im zierlichen schreyben vntherweyst. Durch Johan Newdorffer Burger vnd Rechenmeister zu Nürmberg seynen schülern gemacht. Anno 1549.

In der Mitte des Titels, welcher in Schriftzügen, wie jene des Theuerdanks ausgeführt ist, Neudörfer's Zeichen:



20 Bll. Letterndruck, mit Currentschriften zwischen demselben und Holzschnitten, verschiedene Schreibfedern darstellend. Das letzte Blatt enthält ein Alphabet von Majuskeln mit dem

Zeichen  (Hans Neudörfer, Rechenmeister.) Brulliot, Th. I. No. 2445.

Die Vorrede ist von J. Petreius, Buchdrucker, der sich hier Neudörfer's Schwager nennt, unterzeichnet.

5. Vier künstliche Alphabeth oder A. B. C., allen Cantzeley vnd Güldenschreibern nützlich vnd lustig zu gebrauchen. Christoff Stimmer der jung von Schaffhausen. Gedruckt zu Frankfurdt am Mayn, durch Hermann Gülffreichen, inn der Schnurgass zum Krug. 1552.

8 Bll. Mit vier Alphabeten, grössere und kleinere, reich verzierte Anfangsbuchstaben und Schreiberzüge. Das letzte Blatt enthält ein schön geschnittenes Wappen. Im Schild und auf dem Helm ein rechtsgewendeter, wachsender, wilder Mann, mit Bart und Lorbeerkrone in den Haaren. Mit der Rechten schwingt er eine Ruthe. Ueber dem Wappen ein Rundbogen, mit zwei Engeln in den Ecken, welche eine Fruchtschnur halten.

Obgleich Sandrart Th. II. B. III. S. 254 ausdrücklich sagt: „Der jüngste Bruder (von Tobias) war Christopf Stimmer, berühmter Formschneider in Holz, wie von seiner Hand die kleinen biblischen Figuren, Josephus, das emblematische Büchlein und andere mehr bei den Kunstverständigen enthaltene Werke an Tag geben", so bestreitet doch Bartsch T. IX. S. 331 mit Unrecht, dass Christopf Stimmer Formschneider gewesen sei, während er sich hier ausdrücklich als solchen unter-

zeichnet hat. Der Beisatz „der Jung" bezieht sich nicht auf einen älteren Künstler gleichen Namens, sondern will blos andeuten, dass er der jüngere Bruder von Tobias gewesen ist. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass die Monogramme , Brulliot Th. I. No. 1301, und , Th. II. No. 493. b., jene unseres Meisters sind, welcher sich in dem obenangeführten Wappen als ein verdienstlicher und gewandter Künstler zeigt.

6. *Liber perutilis, nunc primum editus, continens formulas Latinarum et Germanicarum scripturarum — — Autore Heinrycho Holzmullero Modista.*

Ein schön Grunnd vnd Fundamentbuch Lateinischer vnd Teutscher geschrifften, gemeinem nutz zu gut, künstlich inn grunnd gelegt. Darauss ein jeder der lesen khan, sich selber oder ein andern mag lehrenn Schryben &c. Basileae Anno 1553.

16 Bll. mit Schriften allerlei Art und Musiknoten. Auf der Rückseite des Titels ein Holzschnitt, eine Hand beim Schreiben darstellend. Das Zeichen des Heinrich Holzmüller wird wohl das von Brulliot Th. I. No. 2284 angeführte  sein.

7. *Ein Künstlich Alphabet, sampt derselben Reimen, auch klein vnd grosse geschrifften, vormals dergleichen nit aussgangen. Durch mich Jörg Schreppeler Burger vnd Rechenmeister zu Strasburg, geschriben, gemacht in druck gfertigt vnd den 3. Septe. anno 54 Volendt.* Hierauf das Zeichen F O. Auf dem Schlussblatt: *gedruckt zu Strasburg bey Thiebolt Berger am Weinmarck zum Treubel. 1558.*

14 Bll. Fracturschriften mit sehr grossen und reichverzierten Anfangsbuchstaben.

Das angeführte Zeichen, Brulliot Th. II. No. 848 u. Bartsch Th. IX. S. 415, gehört dem unbekannten, in Strasburg thätig gewesenen Formschneider, welcher Mehreres nach Virgil Solis und Jobst Ammon, so wie in Joachim Meyers, Freyfechter zu Strasburg, Fechtbuch, Augsburg 1600, Oblong., den Holzschnitt: mehrere Fechter mit zweihändigen Schwertern darstellend, S. 48 geschnitten hat.

8. *Ein new Cantzleysch Fundamentbüchlein, von mancherley geschrifften vnnd zierlichen zügen. Geschribenn durch Johannsen Kleiner Burger vnnd teutscher Schulmeister zu Zürich — — Im 1562 Jar. Getruckt zu Mülhausen im obern Elsass, durch Peter Schmidt Anno 1562.*

Spätere Ausgabe von No. 2 mit unerheblichen Abänderungen.

9. *Ein neuw Fundamentbuch dariñ allerley Tütsche Geschrifftē nach irer waren art, oüch eigentlicher Punctur, Buchstaben vnnd Alphabet fleissig fürgestelt werdend, also dass ein ieder den rechten grunnd wol schreybens leichtlich daraus erlernen mag. Erstlich durch Vrbanum Weyss zu Strasburg aussgangen: yetzsonder aber durch Christoffel Schweytzer Formschneider zu Zurych zu nutz aller Jugend widerum zugericht vnd in Truck gebracht. 1562.* Am Schlusse: *In dem Jar Als man zalt nach Christi Jesu vnnsers lieben Herren vnd seligmachers geburt Thausent fünffhundert fünftzig vnd sex hab ich Vrban Wyss Rechenmeyster dise geschrifften vollendet.*

38 Bll. deutsche Fractur-, Kanzlei- und Currentschriften.

Der Formschneider Christopfel Schweytzer ist wohl sicher derselbe, welcher nach Virgil Solis, H. R. E. Deutsch und J. Ammon gearbeitet hat und das Zeichen , Brulliot I. No. 1465 und Bartsch IX. S. 412, führte.

10. *Von Mancherley Geschrifften ein zierlich nüw fundament Büchle, Yede besonder mit Ihrer eigentlichen Punctur, Buchstaben vnnd Alphabet zu underwysung mengcklichem Innsonders aller blüenden Jugendt zu nutzlicher dienstbarkeit, durch Vrbanum Wyss diser Zyt Schulmeister zu Bischoffszel geordnet vnnd vssgangen.* Ohne Ort und Jahr.

10 Bll. Fractur- und Currentschriften.

Brulliot Th. II. No. 2920 führt ein Werk dieses U. Wyss an, welches den Titel führt: *Libellus valde doctus elegans et utilis multa et varia scribendarum literarum genera complectens — — conscripta, insculpta et impressa per Vrbanum Wyss Tigurinum A. D. 1549* und das Zeichen



Hiernach wäre der Schreibmeister auch Formschneider gewesen.

Eine andere, wahrscheinlich frühere Ausgabe des unter 10 angeführten Werkes führt den nämlichen Titel, jedoch mit Zusatz: *„Durch Vrbanum Wyss diser zyt Sesshafft zu Zürich".* Hierunter ein Holzschnitt, den Schreibmeister in seinem Arbeitszimmer darstellend, und: *Gedruckt zu Zürych by Christoffel Froschower.*

11. *Capital vnd Versal Buch allerhand grosser vnd kleiner Alphabeth, zu den Haubtschrifften vnd Büchern, desgleichen in Cantzleyen vnd gemein zu gebrauchen, ganz zierlich geordinieret durch Hans Rogel Formschneyder, Burger zu Augspurg. Anno 1568. Bey Johann Vlrich Schönigks sel. Erben.*

10 Bll. reich verzierte weisse Anfangsbuchstaben auf schwarzem Grunde. Auf jedem Blatt: A. V. (Augusta Vindelicorum).

H. Rogel war Stadtgerichtswaibel in Augsburg und fertigte einen Grundriss der Stadt in Holzschnitt; ausserdem im Jahre 1563 ein Modell der Stadt von Holz, welches auf der Stadtbibliothek aufgestellt wurde.

Brulliot, Th. I. No. 2483 und 2484, führt eine Anzahl Zeichen an, welche dem Hans Rogel mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind.

12. *Ein seer schon vnd recht wol geordnet Fundamentbuch, beides von geschoben vnd gelegtt Currenten: Sampt mit Cantzley vnd Fracturgeschrifften vnd derselben rechtē Fundamenten zerstreuwung vnd anhenckung der buchstaben — — Durch Nicolaum Eschenburgk Vonn Leubeck, Dyser zeit Schreiber vnd Rechenmeister zu Steyn am Rhein, den 7 Juny anno. Im 71. Jar. Gedruckt zu Strasburg bei Peter Hug.*

19 Bll. Fractur-, Kanzlei- und Currentschriften.

13. *Ein Kunstreich Fundamentbuch Von mancherley zierlichen Teutschen vnd Lateinischen Schrifften, wie die jetziger Zeit in Cantzleien breuchig, durch Jacob Jacobell von Newenmark auss Schlesien, teutscher Schulmeister zu Heidelberg.* Am Schlusse: *Gedruckt in der Churfürstlichen Statt Heidelberg, durch Johann Meier, geschnitten aber vnd verlegt durch Conrad Mareschall von Brunnentraut, Formschneider. 1575.*

4 Bll. Dedikation und Vorwort, mit Holzschnitten, die Haltung der Feder darstellend, 27 Bll. Holztafeln mit Fractur- und Kanzleischriften und 1 Bl. Schlussschrift.

Brulliot, Th. I. No. 1390, Th. II. No. 453, und Bartsch, Th. IX. S. 417, führen mehrere Zeichen:  an, welche gewöhnlich als das Zeichen von Christopf Maurer

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 10 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 10. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

angenommen werden. Es ist jedoch höchst wahrscheinlich, dass diese Zeichen sich auf Conrad Mareschall beziehen, welcher nach Zeichnungen von C. Maurer, T. Stimmer und J. Ammon geschnitten hat.

14. Ein Alphabet von grossen verzierten Buchstaben, auf einem Bogen. *Getruckt zu Zürych by Rüdolff Wyssenbach Formschneider 1549.*

Die von Brulliot, Th. I. No. 3121, Th. II. No. 2452, und von Bartsch, Th. IX. S. 168, als unbekannt angeführten Zeichen:

RW RW 1547

gehören unbedenklich diesem Formschneider an.

C. Becker.

Radirung und Lithographie.

Album des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin. Zweites Heft. gr. Fol. Preis: 2 Thlr. In Berlin bei Violet.

Der von uns bei Gelegenheit einer Beurtheilung des ersten Heftes[1]) ausgesprochene Wunsch, dass obiges Unternehmen einen gedeihlichen Fortgang haben möge, ist somit in Erfüllung gegangen. Wenigstens bezeugt das Erscheinen dieses zweiten Heftes, so wie die Mittheilung, dass jenes in seiner nicht unbeträchtlichen Auflage bereits vollständig vergriffen sei, dass das Werk im kunstliebenden Publikum Anklang und also die sichere Bürgschaft für sein Fortbestehen gefunden hat.

Wie die schon besprochene Lieferung, so besteht auch diese zunächst aus dem von A. Haun mit bekanntem Humor und geschickter Hand entworfenen Umschlag, dann aus sechs selbständigen, von verschiedenen Mitgliedern des Vereines eigenhändig ausgeführten Compositionen, welche dem sogenannten Genre-, dem Landschafts- und dem Thierfache angehören. Die Mehrzahl derselben, nämlich fünf, sind Steinzeichnungen und in doppeltem Tondruck aufs sorgfältigste durchgeführt; nur eine Radirung — eine Architektur von Ewald — wird uns diesmal geboten. Ungeachtet dieser Gleichartigkeit der Technik, in der demnach die meisten Blätter behandelt sind, kommt diese dennoch in ihnen auf so mannigfache Weise zur Erscheinung, dass wir gerade in diesem Hefte den augenscheinlichen Beweis haben, wie sich die Steinzeichnung, wird sie mit Umsicht und Geschick gehandhabt, jedem Gegenstande mit künstlerischem Geschmacke anpassen lässt und wie sie sogar, bei eigenthümlicher Behandlungsweise, nicht nur etwa die sogenannte Schwarzkunst in Kupfer ersetzt, sondern diese auch, vornämlich was die Einfachheit der Mittel betrifft, hinter sich zurücklässt. Zu dieser Bemerkung führt uns das Blatt von H. Eschke. Auf demselben erblicken wir eine bis in den fernen Horizont sich verlierende, leicht bewegte See, die links von einer aus Balken gezimmerten Mole, auf der sich ein Leuchtthurm und ein Blockhaus erhebt, durchschnitten wird und über der sich ein dunkel bewölkter, gewitterschwangerer Himmel ausbreitet. Ein kleines Fahrzeug, eine Art Lootsenboot, auf dem man mit dem Stellen der Segel beschäftigt ist, steuert schwankend aus dem so charakterisirten Hafen. Das Ganze ist, ohne Anwendung des Kreidestiftes, auf den Stein getuscht und nur an wenigen Stellen theils mit einem Schaber, theils mit der Spitze der Nadel fein gelichtet. Auf diese höchst einfache Weise ist es dem Künstler gelungen, selbst die feinsten Nüancen in der Färbung zu erzielen, ohne dabei die nothwendige Schärfe der Lineamente einzubüssen. Das Blatt macht durchaus den Eindruck einer in Kupfer geschabten Arbeit und erreicht dabei im Ensemble eine Wirkung, die kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Sowohl die plätschernde Durchsichtigkeit des Wassers im Gegensatz zu dem derbstofflichen, dunklen Holzwerk und der nasskalten, florartigen Atmosphäre, wie die Leichtigkeit, womit die Staffage behandelt und in das Landschaftliche eingepasst ist, geben dem Ganzen einen so einheitlichen Charakter, dass es vollkommen harmonisch und wohlthuend auf den Beschauer zurückwirkt.

L. Löffler, dem wir schon im ersten Hefte begegneten, führt uns diesmal hinter die Coulissen eines Kunstreiter-Cirkus. Er hat eine von denjenigen Scenen zur Darstellung gewählt, die ihrem innersten Wesen nach nur den Eingeweihten in die Mysterien der eleganten Vergnügungen bekannt sind. So sehen wir denn in das Requisitengerumpel jener fahrenden und reitenden Künstler, denen das Leben, wie ihre Beschäftigung, ein fortdauernder, engbegrenzter Kreislauf ist und die, als gefeierte Lampenkönige, hinter den Brettern nicht selten zu Lumpenkönigen werden. Hier handelt es sich indess um eine Gefeierte, die, im modernen Reitanzuge kostümirt und im Begriff die Handschuh anzuziehen, um sich zum Kunstritt fertig zu machen, noch die lobspendenden Galanterien zweier modisch gekleideten Dandys in Empfang nimmt. Sie ist an dergleichen gewöhnt und auch die Herren wissen, was sie zu wissen wünschen. Neben ihnen, hoch oben auf einer Kiste, ruht sich der Narr oder Clown der Truppe in ungenirter Weise aus, ohne sich durch die unter ihm Stehenden in seiner Laune stören zu lassen. Löffler kennt ohne Zweifel derartige Situationen aus eigener Anschauung, wenigstens spricht die Treue und Wahrheit, womit er uns diese vor Augen geführt hat, entschieden dafür. Er ist ausserdem Herr genug über die Stoffe, welche er bearbeitet, als dass ihm das Material zur Verbildlichung derselben grosse Schwierigkeiten verursachen könnte — und so tragen denn auch seine Arbeiten fast immer den Stempel einer lebensvollen Auffassung und charaktoristischen, dem Zwecke entsprechenden, Durchführung.

Die Radirung von A. Ewald, ein im reichen Renaissance-

1) S. „Vischer-Jahrgang" des Deutschen Kunstblatts (1852) No. 30.

styl componirter Erker, dessen architektonischer Schmuck an die üppige Zeit der Ludwige gemahnt, ist mit Fleiss und Sorgfalt behandelt. Obgleich der Künstler bemüht gewesen ist, seinem Gegenstande die möglichste Abrundung zu einem geschlossenen Bilde zu geben, so war ihm dies dennoch nur bis zu einem gewissen Grade möglich, indem ein so für sich bestehender Architekturtheil stets mehr den Charakter einer Studie behaupten wird. Dass der Künstler dies selbst fühlte, können wir wohl mit ziemlicher Gewissheit voraussetzen, wie er denn auch nicht unterlassen hat, das Interesse des Beschauers an der Gesammtdarstellung wenigstens dadurch zu theilen und zu erhöhen, dass er den Erker mit Figuren staffirte, um uns auf diese Weise einen Blick in das Leben im Inneren des Palastes thun zu lassen. Wir sehen nämlich an dem geöffneten und mit Wappen gezierten Fenster einen würdigen Prälaten in Amtstracht, der dem Spiel eines über seinem Haupte, auf einem Ringe schwebenden Affen zusieht, während er mit einem Edelmann im Gespräche begriffen ist. Ob sich der Künstler bei dieser originellen Zusammenstellung noch etwas Besonderes gedacht hat, wagen wir nicht zu bestimmen, möglich indess, dass diesem Kleeblatt gewisse Beziehungen zum Grunde liegen, die mit der unter dem Fenster angebrachten, leicht lesbaren Inschrift im Zusamenhange stehen dürften.

Von Steffeck liegt ein reizend componirtes Blatt vor. Es bringt denselben Gegenstand, der schon auf der letzten Kunstausstellung die Freunde der Kunst anzog: eine, von einem Wachtelhündchen angebellte Ziege. Diese hat sich in der dem Thiere eigenthümlichen, fast mädchenhaft kokotten Weise auf die Hinterbeine gestellt, ohne jedoch dem kleinen, schwarzen Blaffer besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Sowohl das Technische dieses Blattes, wie dessen wirkungsvolle Zeichnung und Tonung stehen hier so im harmonischen Zusammenklang, dass wir in ihm ein wahrhaft vollendetes Kunstwerk besitzen. Es gehört nicht nur zu den besten, lithographirten Thierstücken von Steffeck, sondern überhaupt zu den vorzüglichsten Arbeiten der Art, welche die moderne, vervielfältigende Kunst hervorgebracht hat.

Die beiden, das Heft beschliessenden Compositionen sind Arbeiten von H. v. Blomberg und zwar ist die eine von ihm eigenhändig, die andere von dem rühmlichst bekannten Lithographen Feckert auf Stein gezeichnet. Erstere gewährt uns einen Blick in die Werkstatt eines Malers. Das Kostüm, welches hier v. Blomberg wählte, lässt uns zweifeln, ob wir einen Künstler der Jetztzeit oder etwa einen der niederländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts vor uns haben. Er scheint eben im Begriff, eine Composition zu beginnen, denn noch ist der, vor ihm auf der Staffelei stehende Leinwandrahmen weiss und dürfte, da eine neben ihm auf der Fussbank sitzende, weibliche Figur (die uns leider den Rücken kehrt) seine volle Aufmerksamkeit auf sich lenkt, vorläufig noch eine zeitlang weiss bleiben. Solche Situationen kommen in Malerwerkstätten häufig vor, besonders bei jüngstverheiratheten Künstlern. Uebrigens ist das Bildchen, was die technische Behandlung betrifft, so fein und wirkungsvoll durchgeführt, dass es dem Hefte zur heiteren Zierde gereicht. Dasselbe gilt denn auch für die andere Composition. Diese beweist ausserdem, dass selbst durch das steife Kostüm der schwülstigen Roccocozeit das Herz es dennoch verstand, den Weg zum Herzen zu finden. Ein niedliches Pärchen — „ein Männlein und ein Fräulein" — in den frischesten Jahren der Jugend, verlässt soeben mit graciösem, tändelndem Schritt einen mit Hermen und Karyatiden geschmückten Gartensalon, um sich im Freien freier bewegen zu können. Nur ein kleines, verwunderlich blickendes Löwenhündchen ist ihm gefolgt. Der Jüngling bietet ganz in der steif-ceremoniellen Weise des Jahrhunderts seiner, mit einem Fächer bewaffneten, Schönen den Arm, wogegen sie ihm den ihrigen mit gleicher seriöser Grazie darreicht. So gemessen und äusserlich formell dies nun auch abgemacht wird, so deutet dennoch der sich begegnende Blick Beider auf eine innere Gegenseitigkeit, wie sich solche eben durch alle Epochen menschlicher Kultur in unverfälschter, allgemein verständlicher Weise erhalten hat. — Das Lithographische des Blattes ist, wie schon gesagt, von Feckert und demnach mit der, ihm eigenthümlichen Sorgfalt und dem künstlerischen Eingehen in das Wesen des Originals in trefflicher Weise bemeistert.

Fassen wir die in diesem Hefte enthaltenen Darstellungen ihrem künstlerischen Werthe nach zusammen, so erscheint dasselbe als eine durchaus würdige Fortsetzung des Unternehmens. Da indess ein Album, welches ein Künstlerverein herausgiebt, für das sammelnde Publikum besonders dadurch an Werth und Interesse gewinnt, dass es auf solche Art von den verschiedenen Künstlern eigenhändige Werke erhält, so ist es natürlich äusserst wünschenswerth, dass für die Folge, neben den bereits genannten Künstlern, welche das erste und zweite Heft ausstatteten, auch andere, talentvolle Mitglieder des Vereins das Unternehmen durch selbständige Arbeiten in gleicher Weise fördern. **H. Weiss**

Zeitung.

𝔈 **Berlin.** Der unerschöpfliche Kaulbach hat eine Zeichnung von grösserer Ausdehnung vollendet, welche des Feuergeistes und der Wasserfee „unerhörtes Minnespiel" — wie Geibel sagt — darstellt. Die elastisch und voll gebauten Formen der hochbusigen Nixe ruhen auf ihrer Urne am schilfumkränzten Orte. Da hat sich ihr der heisse Feuergeist genaht und zwingt sie und sich selber, wie durch höhere Gewalt getrieben, zur glühendsten Umarmung,

„Und sieh, aus ihrem dunklen Bunde,
Aus Lieb und Abscheu, Brunst und Kampf
Erwächst in mitternächt'ger Stunde
Das starke Riesenkind, der Dampf."

Diesem aber, der aus dem wilden Brautbett mit herkulischen Gliedern, in denen „des Vaters Zorn und der Mutter Kraft gährt" hervorgesprungen ist, diesem hat die höhere Gewalt des Herrn der Schöpfung sofort Fesseln angelegt und

— „wo der Mensch von Eisenschienen
Sein unabsehbar Netz gespannt,
Da muss in hartem Frohn er dienen,
Ein Herkules im Knechtsgewand,
Da muss er mit des Windes Flügel
Wettlaufen in erglühter Hast,
Und über Haide, Strom und Hügel
Dahinziehn die gethürmte Last."

Man sieht ihn, grimmig und widerwillig, zwei Räder mit den Füssen vor sich herstossen, welche die sich nach der Seite hin verlierenden Eisenbahngeleise durchmessen sollen. Andere Dampftheile, welche das schöpferische Wirken der Natur nicht zu festem Muskel- und Gliederbau verdichtet hat, kreisen im Bogen über den Häuptern der Minnenden und stürzen sich wieder, — wie unvollkommen phantastische Anfänge und Versuche zu Gliederwölbungen und Rundungen, langgezogene und krauswälzende, quellende Schemen — in das aus der Urne dahinfliessende Wasser, dem die Amphibien mit raschem Sprunge enteilen, weil es ihnen vermuthlich plötzlich zu heiss darin geworden. — Es ist die Absicht des Künstlers, eine Reihe solcher Darstellungen zu schaffen, welche phantastischer Weise das Walten der Naturkräfte, ihr urfreies sowohl, wie ihr vom Geist beherrschtes veranschaulichen sollen.

Ve. Bekanntlich hatten die Handbücher der Kunstgeschichte bis jetzt darüber Klage zu führen, dass für eine eingehende Würdigung byzantinischer Architektur es an genauen geometrischen Aufnahmen fehle. Besonders galt dies von dem wichtigsten der dahin gehörenden Denkmäler, der Sophienkirche in Constantinopel, deren Aufnahme sich fast unübersteiglich scheinende Hindernisse in den Weg stellten. Unter Protektion Sr. Maj. des Königs ist es endlich dem Architekten W. Salzenberg gelungen, dieselben zu beseitigen, und das Königl. Preuss. Handels-Ministerium ist im Begriff, die Resultate jener Arbeiten in

einer glänzenden Herausgabe durch Vermittlung der Gropius'schen Kunsthandlung (Ernst und Korn) zu veröffentlichen. Der kunstgeschichtliche Werth dieses Prachtwerkes, das Ende dieses Jahres erscheinen soll, wird um so höher anzuschlagen sein, da es zugleich treue Abbildungen der durch einen günstigen Zufall sichtbar gewesenen Mosaikgemälde der Sophienkirche bringen und auch die übrigen mittelalterlichen Monumente Constantinopels behandeln wird.

H. W. Der hiesige Maler und Lithograph J. C. Schall (Lindenstrasse 48), der sich bekanntlich seit einer Reihe von Jahren mit mühsamen, das Technische der Malerei u. s. w. betreffenden Studien beschäftigt, hat vor noch nicht langer Zeit eine höchst interessante und nicht genug zu beachtende Erfindung gemacht. Es ist ihm nämlich gelungen, durch die Photographie einen Lichtmesser (Photometer) herzustellen, vermittelst dessen ein Jeder leicht im Stande ist, zu jeder Tageszeit den Grad der vorhandenen Lichtstärke (Lichtintensität) mit grösster Genauigkeit zu bestimmen. Das Instrument selbst ist äusserst einfach, ebenso die Anwendung desselben. Ersteres besteht der Hauptsache nach aus einer treuen Copie einer photographisch gewonnenen und sodann zweckmässig eingetheilten (graduirten) Skala von Tönen. Um nach dieser, zu jeder Zeit die herrschende Lichtstärke zu bestimmen, bedarf es nur eines, durch Eintauchen in eine salmiak- und salpetersaure Ammoniaksilber-Lösung, präparirten Kartenpapieres, das, leicht getrocknet, zwischen Fliesspapier gelegt, dem Lichte etwa 15 Sekunden ausgesetzt wird. Durch ein Vergleichen des so auf dem Papiere erzeugten Tons mit denen der Skala ergiebt sich dass gewünschte Resultat.

Wenngleich diese Erfindung noch als eine zu junge zu betrachten ist, um schon jetzt den ganzen Umfang ihres praktischen Nutzens bestimmen zu können, so leuchtet doch so viel ein, dass sie vornämlich auch für den Maler von Wichtigkeit wird; denn mit einem solchen Lichtmesser versehen, wird es ihm ein Leichtes sein, nicht nur das Licht in seinem Atelier im Verhältniss zu anderen Räumlichkeiten, sondern auch den Lokalton, in welchem er ein Bild, namentlich die Studien dazu auszuführen beabsichtigt, zu bestimmen, mit einem Worte: ein stets gleiches Licht für seine Zwecke zu ermessen.

Eine noch andere Erfindung von Schall, worauf wir ebenfalls die Maler aufmerksam machen, bildet eine Reihe von Oelfarben,[1] die, da sie die Eigenschaften der Deck- und Lasurfarben in sich vereinigen und sich ihre Unzerstörbarkeit bereits durch mannigfache Versuche und jahrelange Anwendung bewährt hat, eine grössere, ja allgemeine Verbreitung verdienen. Künstler wie die Hrn. Prof. C. Begas, H. Dähling, J. S. Otto, Herbig u. A., welche sie schon seit ihrer Entstehung benutzten, haben sich bereits auf's günstigste darüber ausgesprochen. — Möchte doch der alte Schlendrian, in welchem so viele Künstler beharren und der sie zumeist abhält, Neues und Gutes, gegen Altes, Gewohntes und Anbequemtes zu vertauschen, allmälig ein gewünschtes Ende nehmen.

1) Es sind dies folgende metallische Farben: Krapp van Dyk, Ametist-Blau, Cyan-Blau, Kirschbraun, Rothbraun, Metall-Schwarz.

FE. Wir freuen uns, unsern Lesern mittheilen zu können, dass die dem Hrn. Passavant, in Frankfurt a. M., auf eine so empörende Weise beigebrachte Verwundung in bester Heilung begriffen ist. Wir haben uns schon eigenhändiger schriftlicher Mittheilung von ihm, unserm geschätzten Mitarbeiter, zu erfreuen. Leider haben die Untersuchungen, wie schon bei früheren ähnlichen Fällen, nicht zur Entdeckung des Frevlers geführt.

Von dem im gemeinschaftlichen Verlage von Joh. Aug. Meissner in Hamburg, und Jul. E. Richter in Leipzig erschienenen Werke: Jules Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jacob Burckhardt, herausgegeben von Ludwig Lohde, Architekt und Lehrer am Königl. Gewerbe-Institute in Berlin. 1852. 400 Tafeln und über 90 Bogen Text. 4 Bd. Gr. 4. Cartonnirt. Preis 100 Thlr., haben die Königl. Preuss. Ministerien für „Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten," so wie „der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten," — eine grössere Anzahl compleler Exemplare zur Vertheilung an geeignete Bibliotheken angekauft.

Hb. **Schwerin.** G. Lenthe hat ein höchst vortreffliches Portrait des nach Dresden berufenen Oberkirchenrathes Dr. Kliefoth vollendet, welches in seiner Ausführung sprechende Aehnlichkeit mit Würde und Ernst der Haltung verbindet. Es hatte in dem Grade den Beifall Sr. Königl. Hoh. des Grossherzogs, dass derselbe sofort eine Wiederholung beim Künstler bestellte. Das Urbild wird für die zahlreichen Verehrer des Geistlichen gestochen und in den Kunsthandel kommen.

S. **Braunschweig.** Die Lessing-Bildsäule, welche am 17. August glücklich aufgestellt worden ist, wird nicht am 1. September, wie die Zeitungen gemeldet haben, sondern wahrscheinlich am 1. October erst enthüllt werden. Sie sollen eines rechtzeitigen Berichtes über die Feier von unserer Seite nicht entbehren.

‡‡ **Mainz.** August. Wir haben einen Schatz in unseren Mauern, der uns leider, da unserer Stadt die Mittel fehlen, entrissen werden wird: es ist dies die in der Hinterlassenschaft des hier verstorbenen Rentners J. B. Bollermann sich vorgefundene ausgezeichnete Gemäldesammlung. Sie soll so eben versteigert werden. Den Kennern und Forschern in diesem Gebiete machen wir hier zugleich die interessante Bemerkung, dass das im Cataloge unter 497 verzeichnete Bild: „Magdalena mit dem Christuskinde", von Anton Coypel, von vielen ihrer Collegen nach langen Prüfungen und Debatten, für das verloren gegangene Bild: „Die Madonna mit der Viola von Raphael" erkannt ist. Dieses genau zu untersuchen, wäre wohl eine Reise hierher werth, da neben diesem Bilde die bedeutendsten Meister aller Schulen vertreten sind.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Grössere Werke.

The Holy Family. (Das Original in der National-Galerie in London.) Gem. von Murillo. Gest. v A. Bridoux. Gr. Fol. 17 Thlr. 15 Sgr. Ebend.

Planche unique dessinée et lithographiée p. Balthasar Paul Ommeganck. Avec une lettre authographe et un reçu du Peintre Blomaerts constatant son originalité. Kl. Qu.-Fol. in Umschlag. 1 Thlr. Brüssel, B. van der Kolk.

II. Einzelne Blätter.

Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographiés en plusieurs teintes p. F. Stroobant. Texte p. Félix Stappaerts. 7—9. Lief. Gr. 4. à 1 Thlr. 24 Sgr. Brüssel, C. Muquardt.

Die Geschichte des deutschen Volkes in 15 Bildern dargestellt v. Karl Heinr. Hermann. Gest. v. H. Merz, Carl Gonzenbach und H. Nüsser. Mit Text v. Dr. R. Foss. 3 Lief. Qu.-Roy.-Fol. 6 Thlr. Gotha, J. Perthes.

Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der grossherzogl. Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gest. v. W. Müller. Mit Erläuterungen von Chr. Schuchardt. IV. Heft. Kl. Qu.-Fol. Weiss Papier 20 Sgr. Chin. Pap. 1 Thlr. Leipzig, Rudolph Weigel.

Kinderhimmel. In Zeichnungen von Gustav Süs. Mit Versen und Reimen von W. Herchenbach und G. Süs. Farbendruck von Winckelmann & Söhne in Berlin. Gr. 4. cart. 3 Thlr. 20 Sgr. Düsseldorf, Buddeus' Verlag.

Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalien in ihren eigenth. Farben darg. von Wilh. Zahn. VII. u. VIII. Heft. Kl. Qu.-Fol. à 2⅓ Thlr. Berlin, D. Reimer.

Arabische und alt-indische Bauverzierungen. Gesammelt und gezeichnet v. F. M. Hessemer. VI. Heft. kl. Fol. 2 Thlr. Ebend.

Die Bäder der Grafschaft Glatz und ihre Umgebung. 15 Ansichten nach der Natur gezeichnet von F. Koska. Lith. von Loeillot. Gr. Qu. 4. Tondruck. 3 Thlr. 20 Sgr. Breslau, Trewendt & Granier.

(Wird fortgesetzt.)

Bücher- und Zeitschriftenschau.

Chronologische Formen-Folge der altdeutschen Baukunst bis zum Beginn des jetzigen Jahrtausend, mit besonderer Rücksicht auf die Entwickelung des Spitzbogenstyles nebst beigefügten Zeichnungen in 240 Figuren. Ein Lehrbuch für Schulen und zum Selbstunterricht. München, in Comm. b. Kaiser. 1853. Pr.: 1 Thlr. 24 Sgr.

Passio sanctorum quatuor coronatorum, aus einer Handschrift der herzogl. Bibliothek in Gotha mitgetheilt von Dr. Wilhelm Wattenbach. Mit einem Nachworte auf S. 15—26 von Theod. Georg v. Karajan. Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. In Comm. b. W. Braumüller. 1853. (Aus dem Februarhefte d. Jahrg. 1853 d. Sitzungsberichte d. philos.-hist. Classe d. kais. Akad. d. Wiss. [X. Bd. S. 115 ff.] besonders abgedruckt) 25 S. Bei der Mittheilung dieser sehr anziehenden, zum ersten Male gedruckten Legende, welche in den pannonischen Steinbrüchen zur Zeit des Kaisers Diokletian spielt, macht der Herausgeber mit Recht darauf aufmerksam, wie der Kaiser hier als kunstliebender Monarch erscheint und wie charakteristisch und eingehend, ja, wie mit einer gewissen Vorliebe für dergleichen, die ganze römische Kunstthätigkeit darin geschildert ist. Hr. v. K. sucht im Nachworte die in der Legende erzählten Vorgänge in Bezug auf Zeit und Ort geschichtlich festzustellen. Danach fand das Märtyrium am 8. Nov. 294 in der Nähe von Sirmium statt.

Die Kunst der Photographie. Eine Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder in jeder beliebigen Farbe und auf jedem beliebigen Material, für Anfänger und Geübtere, so wie für Graveure, Holzschneider etc. von G. C. Herrmann Halleur. 8. engl. cart. 25 Sgr. Berlin, M. Simion's Verlag.

Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen, ein Vortrag auf Veranstaltung des evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke gehalten von F. von Quast. Mit einer Kupfertafel. Berlin. 1853. Verlag von Ernst & Korn.

Christus und die Kunst. Eingeleitet durch Worte der Erinnerung an Ludwig Tieck. V. Dr. Albert Peip. Berlin, G. Reimer. 7½ Sgr.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1. U. A.: Ein Fugger'sches Geschlechtsbuch von H. Burgkmair. Kurze Mittheilung über dieses jetzt im germanischen Museum befindliche, in unserem Blatte J. 1852. S. 383 angezogene Buch und Anfrage, ob noch an anderem Orte gedruckt oder gezeichnet, ein solches Geschlechtsbuch der Familie Fugger sich befinde, zu dem das genannte Exemplar als Vorbild könnte gedient haben. — Chronik des germanischen Museums.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. — Zweite Lieferung. Stuttgart. Ebner & Seubert. 1853. — Diese Lieferung, die von S. 161—320 geht, schliesst die Reiseblätter vom J. 1832 ab und fügt die vom J. 1834 hinzu, welche vornehmlich deutsche Kirchen und ihre Denkmäler behandeln; dann folgen Aufsätze unter dem gemeinsamen Titel: Vorstudien zur Architektur-Geschichte, und zwar I. Ueber die römisch-christlichen Bausysteme. II. Die Kirche S. Michele maggiore zu Pavia. Diesem reihen sich zahlreiche Berichte und Kritiken an. Endlich bringt das Heft noch den Anfang von des Verf. berühmter Schrift über antike Polychromie, welche von einem Farbensteindruck begleitet wird.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 37. Sonnabend, den 10. September. 1853.

Ein Münzfund bei Rheine an der Ems.

Am 21. Februar d. J. wurde in der Nähe des Städtchens Rheine an der Ems bei Planirung eines Wiesengrundes ein irdener Henkelkrug ausgegraben und von den Arbeitern zerschlagen, wobei es sich zeigte, dass derselbe mit kleinen Silbermünzen angefüllt war.

Die Arbeiter theilten sich den Fund, füllten ihre Taschen und gingen heim, ohne den Besitzer des Wiesengrundes von dem Funde in Kenntniss zu setzen. Einer der Arbeiter jedoch, von Gewissensangst getrieben, geht noch denselben Abend nach Rheine zu seinem Brodherrn, entdeckt diesem das Geschehene und übergiebt seinen Fundantheil.

Der Besitzer des Wiesengrundes, ein in Rheine ansässiger, wohl durch Betriebsamkeit, aber nicht durch Alterthumskunde ausgezeichneter Kaufmann, eilt mit den Münzen zu seinem Freunde, dem Herrn L. Weddige, Rechtsanwalt und Notar in Burgsteinfurt, der eben in Rheine anwesend ist, und dieser, ein eben so eifriger Forscher der engeren vaterländischen Geschichte, als bewährter Rechtsgelehrter, sofort die hohe Wichtigkeit des Fundes einsehend, nimmt noch in derselben Nacht mit vollem Erfolge energische Maassregeln, den bereits getheilten Fund wieder zusammenzubringen und erhält so den Schatz, der ohne ihn unfehlbar dem Schmelztiegel und der Verschleuderung anheimgefallen wäre, der Forschung und Wissenschaft: es fanden sich an 7000 Silbermünzen vor. Am 11. März hob man noch, mit Sorgfalt die Nachgrabung fortsetzend, auf demselben Wiesengrunde einen zweiten kleineren Henkelkrug, der an die 1400, meist kleine, Silbermünzen enthielt. Beide Funde wurden sodann der Obhut des Herrn Weddige übergeben. Nach einer sehr sorgfältigen und mühevollen Reinigung der Münzen erkannte derselbe sie als mittelalterliche, aus der entlegenen, in der Numismatik noch wenig erhellten Periode von 1000—1350. Seit einiger Zeit nun ist Herr W. mit Beihülfe seines Bruders, des Malers und Kunstforschers C. Weddige aus Amsterdam, beschäftigt, die einzelnen Münzen zu erörtern und zu bestimmen, zu dem Behufe, von dem höchst merkwürdigen und interessanten Münzfunde in einem ausführlichen Kataloge, der demnächst beim Verkaufe der Münzen als Leitfaden benutzt werden soll, ein möglichst getreues Bild wiederzugeben.

Es befinden sich bei dem Schatze kaiserliche und königliche Münzen von Kaiser Heinrich VI. (1190—1197); Kaiser Friedrich II. (1212—1250); Rudolph von Habsburg (1273—1291); Kaiser Ludwig IV. (1314—1347); so wie von den französischen Königen Philipp dem Schönen (1285) und Ludwig IX. (1314), eine Anzahl vortrefflich erhaltener Turnosen. Bischöfliche und geistliche Münzen von: Uetrecht (Hendrik van Vianden, 1249—1267), Osnabrück (Engelbert von Isenburg, 1225—1227; Simon I., 1260; Conrad II. Graf von Ravensberg, 1271—1296; Gerhard, Graf von der Lippe, 1187—1216; Ludwig, Graf von Ravensberg, 1297—1308; Johann II., 1349—1366), Paderborn (Simon I., 1247—1277), Herfordt Eulica, Aebtissin, 1128—1148; Judith 1147—1160; Ida, 1255), Münster (Ludwig II., Landgraf von Hessen, 1310—1357, und von seinem Vorgänger Conrad I. Graf von Berg, 1306—1310), u. s. f.

An altholländischen von den Grafen von Holland Dirk VII. 1190—1203; Floris IV. 1223—1234 (und wahrscheinlich auch von seinen gleichnamigen Vorgängern). Wilhelm I. 1203—1222; Jan I. 1296—1299. Rainold I., Graf von Geldern und Zutphen, 1271—1321. An flamländischen von Johann I., Herzog von Brabant, 1268—1294; Guido v. Dampierre, Graf von Flandern und Namur, 1279—1305; Arnoldus IV. von Los 1280—1328; Johann III., Herzog von Brabant, 1313—1354; Heinrich, Herr von Herstall u. s. f.

Ausserdem eine grosse Anzahl von niederdeutschen Dynasten, als von Gottfried von Heinsburg 1185—1208; Theoderich VIII., Graf von Cleve, 1275—1304; Otto, Graf von Cleve, 1305—1311; Theoderich IX. von Cleve 1311—1347; Gerhard, Graf von Jülich, 1312—1328; Engelbert, Graf von der Marck, 1308—1328; Adolph V., Graf von der Marck, 1328—1347; Otto IV., Graf von Ravensberg, 1306—1329; Gerhard, Herzog von Jülich und Berg, 1346 u. s. f.

Es scheint unbezweifelt, dass der Schatz, als ein sehr bedeutendes Privatvermögen der damaligen Zeit, um 1350, wo Bischof Ludwig II., Landgraf von Hessen, gegen die Grafen von Teklenburg und Steinfurt kriegte, die bei Rheine gelegene Schwanenburg, so wie die Stadt Rheine selbst belagerte und

zerstörte, vergraben worden ist. Die Münzen aus dieser Periode von Osnabrück und Münster, welche als damals in jener Gegend kursirende Landesmünze in erstaunlich grosser Anzahl bei dem obigen Münzfunde vorhanden, sind, wie auch die meisten älteren, sehr wohl erhalten und viele noch so neu, wie eben erst geprägte.

Man sieht der Veröffentlichung des Kataloges, welcher, ein möglichst getreues Bild des Münzfundes wiedergebend, fast einzig in seiner Art sein dürfte, mit Spannung entgegen. **W.**

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Die Folie.

1. Die Vorbereitungen.

Wir gelangen nunmehr zur Bereitung und Behandlungsweise der Folie, jenes Kreidegrundes, welcher das Fundament der Farbengebung bilden soll, welcher ihr so zu sagen als neutrales Gebiet zu dienen bestimmt ist, damit sie mit dem oft heterogenen Boden vermittelt werden könne. Und nicht dies allein ist die Bestimmung der Folie, sie soll vielmehr auch nach Vollendung der Farbengebung mit derselben zur steinartigen Erhärtung gelangen.

Wenn nun die Bereitung und Behandlung dieser Folie auch eigentlich rein der Technik angehört und durch einen aufmerksamen Arbeiter geschehen kann, so ist es doch für den Künstler, der in dieser Art zu malen wünscht, nöthig, sich mit dem dazu Erforderlichen vollkommen vertraut zu machen, nicht allein für den Fall, dass er sich diese Folie selbst bereiten will, sondern auch, weil in der Sorgfalt und in der richtigen Behandlung eine grössere Bürgschaft für die Dauer und Unveränderlichkeit der Farbengebung liegt. Wir gehen daher nun zu den Vorbereitungen über, und zwar zuerst zu der Tränkung der im vorigen Abschnitte verschiedenartig dargestellten Bildflächen.

Ist man durch die angeführten Proben überzeugt, dass die Bildfläche nicht mehr Feuchtigkeit enthält oder an den beregten anderweiten Nachtheilen leidet; ist ferner die Fläche mit der Walze ausgeglüht, so geschieht die Tränkung. Sie ist ein wesentliches Erforderniss der Verbindung der Bildfläche mit der Folie. Ein so übersus dünnflüssiger Körper, wie der Terpentingeist, der den wesentlichsten Theil der zur Tränkung nöthigen Essenz bildet, vermag es, in die feinsten Poren des Körpers einzudringen, der zur Aufnahme der Folie bestimmt ist. Und indem sich beim Auftrag der Folie dieselbe mit der noch nassen Fläche berührt, wird sie durch den Terpentin gelöst und dringt nun mit demselben hinein, wo sie, trocken aufgetragen, nicht hingelangen könnte, — ja es stände zu befürchten, dass in den Poren Luftblasen eingeschlossen bleiben, welche bei starker Hitze oder grossem Frost möglicherweise ein Abspringen der Folie herbeizuführen im Stande wären.

Die Tränkung geschieht auf wenig porösem Material mit einer dünnen Terpentinharz-Auflösung in Terpentin: 1 Theil Terpentinharz auf 3 Theile Terpentingeist. Sie wird daher auf Granit, Marmor, Metallplatten bewirkt, indem man einen breiten Borstpinsel in die Auflösung taucht und die zu tränkende Stelle nach allen Richtungen gleichmässig damit bestreicht. Dies geschieht einige Male, bis die getränkte Fläche andauernd wässrig glänzend bleibt; dann trägt man sogleich die Folie auf, wie weiter gehörigen Orts beschrieben werden soll. —

Das poröse Material aber vermag viel flüssige Substanzen anzusaugen und der Folie leicht mehr von ihrem Bindemittel zu entziehen, als zuträglich ist. Es muss daher auf porösem Materiale zu der Terpentin-Auflösung noch Wachs und Kreidemasse gesetzt werden, so dass die Mischung aus 1 Theil Terpentinharz, $\frac{1}{2}$ Theil Wachs und $2\frac{1}{2}$ Theilen Terpentingeist mit einem ganz schwachen Zusatz von Kreidemasse besteht. Diese Mischung ist für die stärkste Porosität berechnet; ist der Körper nicht allzu sehr ansaugend, so gebe man mehr Terpentinspiritus. — Die Tränkung geschieht, wie oben, mit dem breiten Borstpinsel, und es hat der schwache Kreide- und Wachszusatz nicht allein den Zweck, dem fortdauernden Verschlucktwerden der Tränkungsessenz Schranken zu setzen, sondern auch anzuzeigen, ob die ganze Fläche gleichmässig getränkt sei. Die Kreide dringt nur so verdünnt mit in die Poren und verschliesst sie mit dem Wachs. Es muss, wenn die Fläche gesättigt erscheint, sogleich zum Auftrag der Folie geschritten werden.

Die Essenz zur Tränkung auf porösem Material kann man auch aus $\frac{1}{2}$ Theil Wachs, 1 Theil Trockenöl und $2\frac{1}{2}$ Theilen Terpentingeist mit etwas Kreidemasse zusammensetzen. Die hierher gehörigen Bildflächen waren demnach die aus Kalk- oder Cementputz hergestellten, die aus Gypsstuck, Sandstein u. s. w. gebildeten Wand- und Mauerflächen oder die der beweglichen Bildkörper dieser Art.

An diese Vorbereitung der Wandfläche, Decke oder Bildfläche würde sich nun der Auftrag der Folie knüpfen müssen; doch sehen wir uns genöthigt, nun die Bereitung der Folie selbst erst einzuschalten, um bei der Beschreibung des Auftrags derselben hier wieder anzuknüpfen.

2. Die Bereitung der Folie.

Sie ist eine so mechanische Verrichtung, dass ein mittelmässiger, nur einigermaassen aufmerksamer Arbeiter sie nach einiger Uebung bewirken kann. Eine Beaufsichtigung von Seiten des Künstlers wäre indess in allen Fällen und bei Vorkommnissen, wo reifere Ueberlegung nöthig ist, zu wünschen.

Es wird natürlich vorausgesetzt, dass die zur Bereitung der Folie nöthigen, unten noch näher zu bezeichnenden Utensilien und Materialien in gehöriger Quantität und Qualität vorhanden seien, dass es ferner an einem Lokale mit einer Feuerung, wenigstens einem von innen heizbaren, wo möglich einem eisernen Ofen nicht mangele. Es ist nämlich vortheilhaft, die Bereitung der Folie in der Wärme vorzunehmen, sei es nun bei kalter oder feuchter Witterung am Ofen, oder bei trockenem, warmem Wetter am offenen Fenster.

Zur besseren Uebersicht führe ich alle jene festen und flüssigen Substanzen, welche in dieser Art der Malerei angewendet werden können, noch einmal auf und bemerke, dass es überflüssig ist, sich alle jene pulverisirten Körper anzuschaffen, wenn man sich bei Anfertigung des Bildes für die eine oder andere Methode bei der Bereitung der Folie entschieden hat. Diese hängt aber einigermaassen von der Natur des Materials ab, worauf gemalt werden soll, wie weiter unten ersichtlich.

Es können demnach bei der Bereitung der Folie vorkommen:

Feste Substanzen.	Flüssige Substanzen.
1. Gereinigte und geschlemmte Kreide.	1. Trockenöl.
2. Gebr. Marmor (Kalk).	2. Venet. Terpentinharz.
3. Quarz-, Glas-, Bimsstein-, gebr. Thon-, Ziegel- und Eisenschlacken-Pulver.	3. Terpentingeist.
4. Wachs.	4. Copaiva-Balsam.
5. Mastix- oder Dammarharz.	5. Mandelöl.
6 Pigmente als Zusatz.	

Dass eine willkürliche Mischung dieser Substanzen nicht zu dem beabsichtigten Zweck führen würde, darf nicht erst gesagt werden. Es sind Regeln zu befolgen, deren Grund oft tiefer zu suchen ist, als eine oberflächliche Ansicht vermuthen lassen sollte. Es sind hier so verschiedene Wechselwirkungen, so viele mechanische und theils chemische Verbindungen und Trennungen zu beobachten, die es äusserst schwierig machen, den Erhärtungsprozess der Folie nachzuweisen. Wir würden hier von der Bildung der Oelsäure und ihrer Wirkung auf die Kreide, von der Bildung der Kohlensäure durch Sauerstoff und Kohlenstoff, von der Zersetzung des Oels durch den Terpentingeist, kurz von einem tüchtigen, zum Theil noch sehr dunklen Theil der organischen Chemie abzuhandeln haben, welches in der That nicht unsere Absicht ist. Was mir darüber klar wurde, habe ich bereits in dem „System und inneren Zusammenhang“ dieser Erfindung gegeben. Es begründen sich die später angegebenen Zahlenverhältnisse nicht auf jene constanten Mischungsverhältnisse der Chemie, sondern einzig auf gemachte Erfahrung, auf welche Weise das Ziel am leichtesten ohne viel Mühe zu erreichen sei. Die angegebenen Zahlen bedeuten also nur die Möglichkeit, nicht das chemische Gesetz, weshalb hier Willkürlichkeiten, so lange sie der Natur der Sache angemessen, nicht allein zulässig sind, sondern sogar anempfohlen werden.

Es könnte z. B. der Natur der Sache angemessen sein, entweder eine langsam oder schnell trocknende Folie zusammenzusetzen. Wenn man nun gelernt hat, dass Wachs und Oele schwerer, Harzauflösungen und Terpentingeist leichter trocknen, so liegen in der quantitativen grösseren Verwendung dieser oder jener Substanzen die Hülfsmittel zur Erreichung des Zwecks. Hierzu kommen nun noch die besonders von mir gemachten Erfahrungen in Bezug auf den Trockenprozess verschiedener gepulverter Körper, in Verbindung mit Oel, Harz und Wachssubstanz, und diese sind kürzlich folgende:

Langsam trocknen: Quarz-, Glas-, Porzellan-, Bimsstein-Pulver; schneller trocknet die Schlemmkreide, noch schneller wenn sie ein wenig gebrannt oder mit Marmor-Kalkpulver versetzt wurde. Am schnellsten trocknen gebrannter Thon und Eisenschlacke, doch nur zu Anfang des Trockenprozesses, und endlich werden bei gänzlicher Austrocknung alle diese pulverisirten Körper von der wenig gebrannten Kreide überholt, welche innerhalb ein bis zwei Jahren den reinsten Trockenprozess vollendet. — Da aber bei einer günstigen Benutzung der Folie Alles darauf ankommt, den Trockenprozess zu Anfang, d. h. bei der Bemalung, in Händen zu haben, so erwachsen durch diese gemachten Erfahrungen der Handhabung der Folie grosse Vortheile, indem man das Auftrocknen der Folie, z. B. durch Beimischung von Kalkpulver, von Thon u. s. w., anfänglich befördern, durch Zusatz von Quarz, Glas u. s. w. aufhalten kann. Endlich giebt es für den Fall, wo auch diese Hülfsmittel nicht ausreichen sollten, noch den Aether und den Balsam Copaiva für schnelles, und das Mandelöl für langsames Trockenwerden der Folie. — So trocknet ferner auf porösem Material die Folie anfänglich schneller, als auf nicht porösem, und nach diesen beiden Hauptumständen richtet sich oben die Zusammensetzung der Folie; endlich hat selbst die Atmosphäre (Wärme, Kälte, Wasserdunst u. s. w.) ihre Einflüsse bei dem Trockenprozess der ersten Tage.

Es kann daher von einem ganz gleichen, durchgehenden Verfahren bei Bereitung der Folie bei allen diesen Bewandnissen nicht die Rede sein, zumal da auch hierin noch Unterschiede stattfinden müssen, je nachdem die Folie für eine Malerei auf nassem oder trocknem Grunde bestimmt ist, und ob man eine matte oder glänzende Bildfläche beabsichtigt.

Dennoch besteht die Folie immer nur aus zwei Grundsubstanzen, nämlich

1. aus der Kreidemasse und
2. aus der Essenz.

Die Vorbereitungen zur Anfertigung der **Kreidemasse** bestehen darin:

Dass die geschlemmte Kreide rein und vollkommen trocken oder im zweiten Fall in einem Gypsofen so schwach gebrannt sei, dass sie vielleicht einige Prozente ihrer Kohlensäure, aber hauptsächlich alles Wasser verloren hat, und endlich, dass das zur Bildung der Kreidemasse verwendete Trockenöl nach den besten Methoden gewonnen sei und entweder allein mit der Kreide verbunden werde, oder vor der Verbindung das Oel in der Temperatur des schmelzenden Wachses mit Wachs verbunden wurde, also:

reine Schlemmkreide,	×	gebrannte Schlemmkreide,
Trockenöl und Wachs,		reines Trockenöl,

welches vier Verbindungen ergiebt, die mit ganz gleichen Erfolgen in Hinsicht auf die Dauer angewendet wurden.

Soll diese gebildete Kreidemasse längere Zeit aufbewahrt werden, so sind die Verbindungen von reiner oder gebrannter Schlemmkreide mit reinem Trockenöl empfehlenswerther, weil das Wachs in diesem Zusammenhange auf längere Zeit eine feine Gährung zu bilden scheint. —

Die Vorbereitungen zur Bildung der **Essenz**, als des zweiten Theiles der Folie, bedingen Folgendes:

Man löse entweder an der Sonne, oder besser am Ofen oder über einer Spiritusflamme 1 Theil Wachs in 2 Theilen rectif. Terpentingeist auf und bewahre die Auflösung in einer Flasche mit Glasstöpsel.

Man löse 1 Theil venetianischen oder besser griechischen Terpentin in 2 Theilen Terpentingeist wie eben.

Ferner 1 Theil fein gepulvertes Mastixharz in 2 Theilen rectif. Terpentin durch starkes Schütteln, ebenfalls in wohlverwahrten Flaschen zum Gebrauch aufbewahrt.

Endlich feingepulvertes Dammarharz 1 Theil in 2 Theilen Terpentingeist durch starkes Schütteln, in der Sonne oder am warmen Ofen, übrigens wie eben.

Copaiva-Balsam und Mandelöl sind ebenfalls vorräthig zu halten für vorkommende Fälle. Eben so ist Lein-, Nuss- und Mohnöl, so wie Wachs, in Stückchen zerbröckelt, in gut schliessenden Flaschen, vorräthig zu halten. —

Sowohl die Kreidemasse wie die Essenz, welche die zwei Theile der Folie bilden, werden jede für sich bereitet und muss dies wenigstens 4 bis 6 Wochen vor dem Gebrauch geschehen, theils um Proben davon anzurichten, theils weil beide Massen sich nach dieser Zeit erst behandeln lassen; auch aus dem Grunde, um der Kreidemasse zur innigsten Verbindung in sich Zeit zu lassen. (Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

I.

Verkäufliche Kunstwerke des Privatbesitzes S. Monte di Pietà di Roma.

Der Monte di Pietà, das römische Leihhaus, ist durch die bedauernswerthen Schicksale Italiens in den letzten Jahren gefüllt worden mit kostbaren und merkwürdigen Gegenständen. Unter diesen nehmen die Kunstwerke eine grosse Zahl ein und übersteigen an Masse den Besitz von manchem Museum. Die Abtheilung der Gemälde enthält schon zweitausend Nummern. An die Gemälde schliesst sich eine Reihe von Sculpturen in Marmor,

Bronzen und Cameen an. Es liegen auf die Art hier Kunstschätze der Betrachtung offen, die bis dahin der Familienbesitz theils im Dunkel barg und erneuter Ankauf der Privaten abermals in dieses zurückführt. Schon aus diesem Grunde scheint es für die Kunstwissenschaft wünschenswerth, die Hauptwerke durch Verzeichnung der Kenntniss zu sichern; einige verlangen durch ihre entschiedene Wichtigkeit eine Besprechung. Ausserdem tritt noch ein praktischer Grund hinzu, der durch den Ort, wo sich die Kunstwerke befinden, hervorgerufen wird, und dieser möchte nicht der geringste sein: die meisten Museen wünschen Bereicherung und Vervollständigung; selten mag, besonders für die Letztere, eine passendere Gelegenheit vorhanden sein. — Einestheils befinden sich gerade eine Menge solcher Bilder hier, welche zwischen den hohen Gipfelpunkten der italienischen Malerei liegen, sich davon ab und darauf zu bewegen und den Zwischenraum ausfüllen; — anderentheils wird derjenige Besitzer, der seine Bilder verpfändet, dieselben lieber zu billigem Preise verkaufen. —

Die Verkaufspreise sind auf dem Pfandhause zur Einsicht deponirt, und auch Gebote werden auf diese, im Auftrage der Besitzer, entgegen genommen. — Wir lassen die bemerkenswerthesten der Kunstwerke mit den Nummern ihres Catalogs folgen und beginnen mit den begreiflicherweise am reichsten vertretenen italienischen Malerschulen.

302. Schule des Giotto: Der Gekreuzigte steht mit nach links gesenktem Kopfe im Grabe. Goldgrund. 1 Fuss hoch [1]). Durch die Wahrheit und Zartheit der Empfindung ausgezeichnet.

1994. Schule des Giotto: Die Verkündigung in zwei Medaillons dargestellt, wovon jedes 1 Fuss Durchmesser hat. Ein durch edlen Styl ausgezeichnetes Werk.

524. Fiesole angeblich; in Art der Flügelbilder dreitheilig; die Mitte enthält eine Madonna in trono mit dem Kinde, der Flügel links die Geburt, rechts die Kreuzigung; oben in den Spitzen der Flügel die Verkündigung. Goldgrund. 2 Fuss hoch und 2 Fuss breit. Das Mittelbild erscheint restaurirt, allein es giebt einen guten Eindruck des Charakters jener Richtung. Die Behandlung des Gewandes der Maria ist diejenige des Fiesole.

542. Filippo Lippi benannt: Die heilige Catharina, halbe Figur, in rothem, geschmücktem Gewand, mit überfallendem, hellbraunem, in den Lichtern goldigem Haar, hält in der linken Hand einen Büschel rother Nelken auf langen Stielen; die Finger beider Hände sind mit Ringen geschmückt, das Gewand des Oberarms ist mit französischen Lilien geziert, was um so bemerkenswerther erscheint, als der Kopf wohl sicher ein Portrait darbietet. Am Unterarm befinden sich auf einem Band die Buchstaben C . P . L . F . Im Falle, dass das Bild von Filippo Lippi ist, wäre dann dieses ein neues Monogramm und zwar das zweite [2]). Uns scheint das Bild aber dem Filippino Lippi näher zu stehen. In jedem Falle ist es ein sehr vorzügliches Kunstwerk von anziehender Schönheit und guter Erhaltung. Die Carnation hat einen goldigen Ton: in den Schatten scheinen einige Retouchen bemerkbar. Das Gemälde ist rund und hat 2 Fuss Durchmesser.

1101. Filippino Lippi: Madonna in trono mit dem Kinde, rechts zwei Ordensbrüder, links Johannes der Täufer und ein besonders ausgezeichneter Bischof. Im Hintergrunde Architektur. 7 Fuss hoch, 6 Fuss breit. Dieses Bild hat durch Restauration seine grosse Vortrefflichkeit nicht eingebüsst, obgleich in die Schatten der Gewänder hineingemalt ist, glücklicherweise sind aber die Lichtparthieen verschont geblieben. Der Kopf der Madonna ist besonders zart.

1993. Sandro Botticelli, nach unserer Meinung: Gott Vater hält, umgeben von einer Glorie der Engel, den am Kreuz hangenden Heiland in seinen ausgebreiteten Händen. Rechts in der Landschaft steht Johannes der Täufer, links die von ihrem Haar verhüllte Magdalena. Ganz im Vordergrunde geleitet ein Engel den jungen Tobias, der den Fisch am Arme trägt. Die beiden letzten Figuren sind viel kleiner als die übrigen. Die Engelköpfe, welche die Glorie bilden, sind von ganz besonderer Schönheit. Am Fussende des Kreuzstamms befinden sich nun die ziemlich grossen Buchstaben S — B., welche, wenn das Bild allgemein als von Botticelli anerkannt wird, das erste [1]) sichere Monogramm dieses Meisters ist.

1821. Sandro Botticelli: Maria, auf ihrem Schoosse das Kind, ruht auf Wolken; hinter ihr zwei Engel, im Vordergrunde zwei Heilige. 5 Fuss hoch, 4 Fuss breit.

1189. Verocchio: Maria kniet mit zwei Engeln in Anbetung versunken vor dem Christuskinde, das, die Hand ausstrekkend, auf dem Boden ruht; seitwärts kommt aus der Landschaft der kleine Johannes. Von besonderem Reize ist der Engel links. Rundbild, 3 Fuss Durchmesser.

381. Dom. Ghirlandajo: Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Etwas mehr im Hintergrunde knieen drei Engel, welche Lilien in ihren Händen halten. Durch eine offene Bogenstellung sieht man in die Landschaft. Rundbild von 3 Fuss Durchmesser. Dieses vortreffliche Bild zeichnet sich durch besondere Innigkeit des Ausdrucks aus. Die Carnation geht in den Schatten sehr ins Bräunliche.

777. Dom. Ghirlandajo: Zu Seiten des im Freien ruhenden Kindes kniet rechts Joseph, links Maria und hinter ihr die Hirten; zwischen den ersteren nach hinten Engel und vorn bückt sich der kleine Johannes über den Heiland. Ochs und Esel strecken die Köpfe vor und hinten in der Landschaft biegt um einen Berg der Zug der heil. drei Könige. Rundbild von 5 Fuss Durchmesser.

Noch eine Menge diesen Meistern verwandter Bilder schliessen sich den benannten an, während diese von besonderem Werthe sind. Ein durchaus wichtiges und wie es scheint noch ganz unbeachtetes Werk ist das Folgende:

1190. nach unserer Meinung mit Sicherheit von Lucas Signorelli. Auf schwarzem Hintergrund ist grau in grau, mit Benutzung der natürlichen Farbe der Leinwand, in Tempera, eine Pieta dargestellt. Diese Pieta stellt sich nun in Auffassung und Durchführung überraschend der berühmten Bildhauerarbeit des Michel Angelo ähnlich und gleich dar. Es kann wohl kaum ein Zweifel obwalten, dass dieser die Idee zu seinem Werke dem Bilde entlichen hat. Die einzige Aenderung, die Michel Angelo nach unserer Wahrnehmung vorgenommen hat, ist die Zurücklegung des Christuskopfes. Wir glauben nicht, dass durch diese Thatsache dem Genius des M. Angelo zu nahe getreten wird, indem das Beruhen auf seinen Vorgängern, in deren Vorbilden, eine Nothwendigkeit organischer Entwickelung ist. Wie vieles entlehnte nicht Raphael dem Masaccio und dennoch wird man diesen Werken nie die Eigenthümlichkeit absprechen, weil alles, was das Genie Fremdes aufnimmt, als Ganzes durchgebildet und dadurch stets als neu, eigenthümlich hervortritt. Das Bild hat 5 Fuss Höhe und 4 Fuss Breite. Der Wunsch ist kaum zu unterdrücken, dass dieses ausserordentliche Werk in einem deutschen Museum seinen Platz finden möge.[2])

1) Die Maasse sind nur im Ungefähren nach dem Augenmaass angegeben.
2) Siehe Brulliot I. No. 2041.

1) Siehe Brulliot: I. 83, wo er das eine angegebene Monogramm für unsicher hält.
2) Wir hoffen in einer der folgenden Nummern einen Umriss von diesem so interessanten Bilde geben zu können.

134. A. Mantegna benannt: Magdalena hält, mit einem Buche in der Hand, ihre Andacht; halbe Figur, 2 Fuss hoch, $1\frac{1}{2}$ Fuss breit. Dieses Bild hat auf einem Papierstreifen eine Inschrift, die aber der hohen Aufstellung halber nicht erreichbar ist. Indess erscheint uns dieses Bild für Mantegna etwas zu bunt.

1109. Kreuztragender Christus, erscheint uns vielmehr als ein Bild des Mantegna. Der Christus hat hellbraunes, langes Haar und ein blaues Gewand. Die Zeichnung ist bestimmt und gut. Halbe Figur; Höhe $1\frac{3}{4}$ Fuss, Breite $2\frac{1}{4}$ Fuss.

698. Gentile da Fabriano. Maria in trono mit gefalteten Händen, auf dem Schoosse das die Arme über die Brust kreuzende Kind. Maria trägt ein goldgemustertes, grünes Gewand. Unten knieen, in kleinen Figuren, die Heiligen Vincentius und Bernardinus, wie die Unterschriften besagen. 5 Fuss hoch, $1\frac{3}{4}$ Fuss breit.

860 und 502 sind zwei Christusköpfe, die beide der mailändischen Schule zugeschrieben werden. Der erstere zeichnet sich durch den tiefgelben Ton des Colorits aus, der zweite gleicht den Arbeiten des Cima da Conegliano.

266. Schule des Leonardo, zugeschrieben dem Cesare da Sesto. Ein nackter Junge im Alter von 4 Jahren, mit einem Spielzeug in der Hand, über dessen richtigen Gebrauch er lacht. Halbe Figur, $1\frac{3}{4}$ Fuss hoch, $1\frac{1}{4}$ Fuss breit.

285. Fr. Francia zugeschrieben: Madonna mit dem Kinde, links ein Bischof mit dem Stadtmodell von Bologna. Halbe Figuren, $2\frac{1}{2}$ Fuss hoch, 2 Fuss breit. Wir glauben, dass dieses Bild dem Giac. Francia zugeschrieben werden muss.

73. Ercole Grandi da Ferrara: Betrauerung Christi. Der Gekreuzigte ruht im Schoosse der Maria; den rechten Arm und die Füsse unterstützen zwei andere weibliche Figuren. Im Hintergrunde drei Männer in verschiedenem Ausdruck des Schmerzes, von denen der mittelste Johannes, und eine reiche Architektur. Das Bild hat ein Monogramm mit der Jahreszahl 1533 und ist ungefähr 7 Fuss hoch und 6 Fuss breit. — Die Carnation ist in den Schatten grau und hat sehr gelitten.

250. Giovanni lo Spagna: Maria mit dem Kinde, das sich mit dem kleinen Johannes liebkost, in der Glorie der Engel, unten vier Heilige. Besonders schön sind die beiden Kinder componirt. Dieses grosse Bild ist 7 Fuss hoch und 5 Fuss breit und hat einen alten, ursprünglich dazugehörigen Rahmen.

281. Maria in trono mit dem Kinde und Heiligen, 9 Fuss hoch. Dieses Bild hat in der Art, wie das Fleisch behandelt ist, in der massigen Anordnung der Gewänder, Vieles von Giov. Santi, ja manches, wie das Profil einer Heiligen, erinnert an die erste Zeit des Raphael.

507. Perugino: Madonna mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Kinde. Hintergrund: Landschaft. $2\frac{1}{2}$ Fuss hoch, $1\frac{3}{4}$ Fuss breit. Dieses im Ausdruck allerliebst zu nennende Werk ist jedenfalls ein besonders gutes dieser Schule.

1823. Aus derselben Schule ist eine Anbetung der Könige in 8 Figuren, mit der Jahreszahl 1516, die uns indess leider nur einmal zu Gesicht gekommen ist.

1736. Michel Angelo: Die im Freien sitzende Madonna umfasst mit der rechten Hand das auf ihrem Schoosse sitzende Kind unter dem rechten Aermchen, wendet sich mit dem Kopfe links und legt die linke Hand über die rechte Schulter des zu ihrer Linken knieenden kleinen Johannes. Das Christuskind zeigt mit der rechten Hand auf den Johannes, der es ansieht. Die Mutter ist mit einem hellrothen Gewande bekleidet, welches unter und über der Brust durch ein Band zurückgebunden ist. Ein braunes, in den Lichtern gelbes Gewand deckt den Hinterkopf und fällt über die Schultern zurück, ein blaugrünes liegt über Schooss und Unterkörper. Blaue Luft bildet den Hintergrund. Die Carnation geht sehr ins Röthliche; die Grösse beträgt genau $5\frac{1}{2}$ röm. Palm in der Höhe und 4 in der Breite. Dieses Gemälde scheint in Sicherheit von Michel Angelo erdacht und entworfen zu sein, allein Zeichnung und Ausführung in der Farbe, obwohl die letztere der Art des M. Angelo gemäss ist, scheint dem Vasari anzugehören, z. B. ist das Gewand am linken Bein in seinem Gefält Beweis gegen die Hand des grossen Meisters. Das Gemälde stammt aus Florenz und hat zur Beigabe eine kleine Schrift[1]).

Die Schule des Andrea del Sarto ist in mehreren Bildern (941, 1059 u. 1246) vertreten, wie auch Garofalo unter andern in einer vortrefflichen Grablegung von acht Figuren und $7\frac{1}{2}$ Fuss Höhe. — Eine Madonna von Albertinelli; eine echte, durch ausgeschriebenen Namen bezeugte, aber wenig erfreuliche Trauung Mariä von Gimignano, und eine bessere Verkündigung, in reicher Architektur, von Cima da Conegliano, mit Namen und der Jahreszahl 1522, verdienen unter der grossen Zahl mittelmässiger Werke der Erwähnung.

Wir schliessen den ersten Theil unserer Uebersicht mit einem ebenso vortrefflichen als vielleicht bald im Privatbesitz verschwundenen Kunstwerke. Auf dem Pfandhause, wo es war, ist es bereits ausgelöst und uns deshalb weniger zugänglich gewesen.

Diese Perle ist ein kleines Bild von Correggio, ein Bild von höchster Schönheit und unbezweifelter Echtheit. Die Ausführung ist ebenso vorzüglich wie die Erhaltung. Gegenstand der Darstellung ist die Vermählung der heiligen Catharina. — Rechts im Vordergrunde, ganz im Profil, sitzt Maria, und auf der linken Seite ihres Schoosses das Kind, welches von den herabhängenden Beinchen das rechte über das linke kreuzt. Etwas mehr zurück kniet gegenüber die heilige Catharina, ebenfalls im Profil, in der rechten Hand die Palme haltend, streckt sie die Linke zum Empfange des Ringes entgegen. Das Christuskind, im Begriff, ihr diesen anzustecken, sieht fragend zur Mutter hinauf, die, wie Catharina, auf den Ring hinsieht und unwillkürlich ihre Hand aufhebt, um das Gelingen nöthigenfalls zu unterstützen. — Im Vordergrunde, rechts auf einem Steine, ruht das Schwert neben der Heiligen, den Hintergrund belebt eine Landschaft. Dem Bilde ist eine Schrift[2]) mit vielen Zeugnissen von Overbeck und Anderen beigegeben.

Andraea Meldolla, genannt Schiavone,

Maler und Kupferstecher, geb. 1522, gest. 1582.

Es war im Jahre 1802, als der um die Kunstgeschichte rühmlichst verdiente Abbate Pietro Zani in seinen *Materiali per servire alla storia dell' incisione* mit der Entdeckung eines bisiang unbekannten venezianischen Künstlers, Andrea Meldolla, hervortrat, von dessen Hand mehr als einhundert geistvoll und eigenthümlich behandelte, radirte Blätter, bisher der Aufmerksamkeit entgangen, zu seiner Kenntniss gelangt seien. Das Verdienst in Anspruch nehmend, einen genialen Meister der Nacht der Vergessenheit entzogen zu haben, verwahrte sich Z. ausdrücklich gegen Verwechslung seines Künstlers mit dem bekannten venezianischen Maler Andrea Schiavone, schliesslich, um alle Einwürfe zu beseitigen, das Versprechen hinzu-

1) *Pareri d'una tavola di Michel-Angelo Bonarotti con il contorno dell Egregio Incisore Sassone Sig. Maurisio Steinla. Roma 1852.*

2) *Cenni dati alla luce dal Signor professore Cavalleri sopra un Quadro in tavola originale di Antonio Allegri da Correggio posseduto dal Signor Wenceslao Bajochi. Roma.*

fügend, die bündigsten Beweise für seine Behauptung, welche bereits zum Druck vorbereitet seien, seiner Zeit nachzuliefern [1]).

Diese positiven Erklärungen aus dem Munde des gelehrten und eifrigen Forschers, mit so lebendiger Ueberzeugung abgegeben, verfehlten ihren Eindruck nicht und wurden ohne Zweifel und Widerrede aufgenommen; denn der Skepticismus war damals noch nicht so tief in die Kunstgeschichte eingedrungen, wie heutzutage. Die Sache erschien so plausibel, dass selbst Bartsch, ohne Zani's Beweise abzuwarten, Andrea Schiavone und Andrea Meldolla als verschiedene Künstler in den 16ten Band seines *Peintre graveur* aufnahm, von wo an diese Frage als erledigt betrachtet wurde. [2]).

Bei älteren Schriftstellern, als: Vasari, Ridolfi, Boschini u. A. erscheint allerdings A. Schiavone niemals mit dem Beinamen Meldolla, noch, soweit ich finden kann, überhaupt irgendwo in früherer Zeit ein Künstler des letzteren Namens allein. Erst Zanetti in seiner *Pittura Veneziana* erwähnt in einer Note des Andrea Schiavone *detto* Medola, unter Berufung auf eine gewisse, nicht näher bezeichnete Urkunde, über welche er sich zu seiner Zeit aussprechen werde, wie er noch im selbigen Werk gethan, nämlich im Schlussartikel über die Mosaiken der St. Marcuskirche, wo man diesen Gegenstand freilich nicht sucht, und auf welchen auch der Index nicht hinweiset, daher er leicht übersehen wird [3]).

Das Schweigen der älteren Autoren zu seinen Gunsten erklärend und Gewicht auf den Umstand legend, dass Ridolfi in seinem sehr ausführlichen Leben Schiavone's durchaus keiner radirten Blätter erwähnt [4]), gedenkt Zani allerdings obiger Note Zanetti's, aber nur beiläufig, ohne auf dieselbe einzugehen; man muss daher annehmen, er habe den nachträglichen Artikel ganz übersehen, weil er sonst unmöglich die betreffende Urkunde hätte ignoriren können, welche Zanetti jener Mosaiken wegen sehr ausführlich durchgeht. Dieselbe ist auch nicht etwa seit dessen Zeit verschwunden, wonach Zani mit Fug und Recht jene Angabe hätte unberücksichtigt lassen dürfen, sondern sie existirt noch heute an ihrer ursprünglichen Stelle im Archiv der Procuratie nuove di San Marco, woselbst Zanetti Kenntniss davon genommen haben wird.

Dieses interessante Aktenstück enthält das Gutachten einer Commission von Kunstverständigen über gewisse, von den Gebrüdern Zuccati in der Vorhalle der St. Marcuskirche nicht contractmässig gelieferte Mosaikgemälde, zu Protocoll genommen am 22. Mai 1563 vor Don Melchior Michael, dem Procurator der Republik. Die Commission bestand aus fünf Mitgliedern, sämmtlich Malern, nämlich Tizian, Jacob von Pistoja, A. Schiavone, Tintoretto und Paul Veronese, mit Zuziehung des Jacob Sansovino, als Baumeisters der Kirche. Es erscheint in diesem Protocoll And. Schiavone zweimal mit dem Beinamen Medola aufgeführt, wodurch Zanetti's Angabe bestätigt und die vielbestrittene Identität vollkommen nachgewiesen ist [1]).

Zani's versprochener Gegenbeweis ist nie geliefert worden. Im 13ten Bande des 1. Theils seiner *Enciclopedia* wäre, bei Veranlassung des Artikels Meldolla, der geeignete Ort gewesen, damit hervorzutreten, allein der Autor entschuldigt sich damit, es sei noch nicht an der Zeit [2]). Nun ist aber schwer zu glauben, dass Z. bei öfterer Anwesenheit in Venedig nicht zur Kenntniss des Sachverhältnisses gelangt sein sollte und daher sein Schweigen kaum anders zu erklären, als dass, nachdem er einmal zu weit gegangen, er sich nicht hat entschliessen können, seinen Irrthum einzugestehen und daher die Sache einfach auf sich beruhen lassen. Unter seinen auf der Bibliothek zu Parma bewahrten, hinterlassenen Schriften ist die Abhandlung über Meldolla nicht befindlich.

Dass Z. sich getäuscht und seine Theorie so leicht Eingang gefunden, beruht wohl auf der Verschiedenheit der technischen Ausführung, welche Meldolla's Blätter als die Arbeit zweier Künstler erscheinen lässt, wenn auch im Styl Uebereinstimmung herrscht. Sie lassen sich hiernach in zwei Classen eintheilen, nämlich in Geätzte, mit dem Namen Schiavone's, und Geritzte [3]), welche den Namen Meldolla und das von Z. entdeckte Monogramm führen [4]).

Diese letzteren geistvollen Productionen, welche bei grosser Flüchtigkeit den Stempel seltener Genialität tragen, darf man, um den gehörigen Standpunkt einzunehmen, nicht anders betrachten, denn als Ergüsse augenblicklicher Inspiration, als rasch improvisirte, in malerischen Effect gesetzte Gedanken, ohne Ansprüche, lediglich zu des Künstlers eigenster Befriedigung, *con amore* zu Tage gefördert; er bediente sich vorzugsweise hierzu der kalten Nadel, welche er vollkommen in seiner Gewalt hatte, weil sie ihm eine besondere Leichtigkeit darbot, unabhängig vom unsicheren Erfolge des Aetzwassers seine Compositionen zu fixiren und zu verändern. Hier war es nicht auf eine grosse Zahl Abdrücke abgesehen, welche die Manier nicht gestattet, und es genügten zu diesen geistreichen Spielen der Nadel geringe brüchige Platten, wie es eben die beschränkten Mittel gestatteten, oft so schwach, dass sie für

---

1) *Materiali* p. 207 u. im Auszuge bei Bartsch *Peintre graveur* Vol. XVI. Artikel Meldolla.

2) Bryan nimmt ebenfalls zwei Künstler an, aber beide den Namen Schiavone genannt Meldolla führend, beide Venezianer und Zeitgenossen, beide geätzte Blätter im Styl des Parmegiano liefernd und nur darin unterschieden, dass der Eine Maler, der Andre Zeichner. *Dictionary of Painters.* II Vol. London 1816. 4°.

3) Wenn der jüngere Mariette im Cataloge der Crozat'schen Handzeichnungen Andrea Meldolla genannt Schiavone anführt, so deutet dieses auf eine ältere mündliche Tradition, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass er jene Urkunde gekannt habe, indem zu seiner Zeit jenes Archiv Fremden schwerlich zugänglich war. *Description sommaire des dessins et du cabinet de feu Mr. Crozat.* Paris 1741. 8°.

4) Ridolfi erwähnt jedoch ebensowenig der Kupferstiche Dom. Campagnola's, Ben. Montagna's, B. del Moro's, des jüngeren Palma u. a. m.

---

1) Der Eingang lautet wörtlich wie folgt:

† *1563 Die 22 May.*

Clmus D. Melchior Michael digniss. pctr. revisor et capserius pto. Ecclesie S. Marci, decrevit venire sup. pontes omnium q. laborant de arte Musaici in eccl. ut videantur accio sint laboreria recte, debite, et diligenter facta, et sumpti fuerunt infrascripti pictores tanq. peritiores ceteris qui possunt habere intelligentiam huiuscemodi artis cum non possent haberi in hac civitate aly magistri dicte artis Musaici quibus delat. juramentum p ptum Clmum Praef. de adhibenda diligentia et deponere habent illis visis Proc. fideliter et sincere, si in eis erat aliqui defectus et fuerunt

D. Titianus Vecellius q. D. Gregory.

D. Jacobus Pistoia, q. Francisci.

D. Andreas Sclabonus dictus Medola q. S. Simeonis.

D. Jacobus Tintoretus, q. Baptistae.

D. Paulus de Verona q. S. Gabrielis, omnes pictores.

Cum qbs. ptus Clmus Proc. cum ptis et D. Vinc. quartari Gastaldione et D. Alfonso spino notario Procuratiae ac D. Jacobo Sansovino, protho venit in Eccl. praesenta etc. etc.

Protocoll *Mosaici de chiesa. Busta 78. Fasc. 2 del Processo, No. 182 Fol. 54.*

2) *E qui mi tocca provare la solita pena da me dimostrata in altri luoghi di questo Indice, cioè di non poter ora esporre la dissertazione relativa a questo valentissimo Maestro etc.* p. 467.

3) Nämlich mit kalter Nadel ausgeführte Blätter.

4) Andrea Meldolla nennt er sich auf dreien derselben. Sein gewöhnliches, oft sehr versteckt angebrachtes, Zeichen ist  zuweilen in  verändert, vermuthlich A. Meldolla Pictor; man hat es Mazzuoli Parmegiano ausgelegt. *Non dovrei dirlo, ma il cielo volle chio fossi il primo a rilevare una tal marca etc.* Zani a. a. O.

den Druck mit Stiften befestigt worden mussten, verschiedentlich sogar auf beiden Seiten benutzt [1]).

Hingegen die mit dem Namen Schiavone bezeichneten Blätter wurden von ihm für den Kunsthandel ausgeführt, wo vermuthlich der Verleger Valesio sich für die geätzte Manier entschied, weil sie ihm eine grössere Zahl von Abdrücken lieferte. Die Ausführung der Blätter dieser Classe ist viel sorgfältiger und sauberer als die der vorigen, indessen scheint der Meister auf dieselben, gleichsam als auf untergeordnete Kunstwerke, weniger Worth gelegt zu haben, da er nicht ein Einziges derselben bezeichnete; der Name S. ist vom Verleger hinzugefügt, nachdem die Folge, mit Titel und Dedication versehen, bereits in die Welt geschickt war.

Von ersterwähnter Abtheilung giebt Bartsch im Artikel Meldolla ein 87 Nummern starkes Verzeichniss, welches von W. Smith in der neuen Ausgabe von Bryan's *Dictionary of Painters* [2]) auf 119, unter Anführung vieler Varianten, vermehrt worden ist. Rechnet man die 33 Bl. hinzu, welche Bartsch im Artikel Schiavone anführt und einige zwanzig unbeschriebene, so wird die Gesammtzahl sich auf ungefähr 200 belaufen.

In dem reichen und vortrefflichen Werk, welches W. Ford in London gesammelt, befand sich auch eine Anzahl farbig lavirter und gehöhter Blätter, ungefähr in der Wirkung der Chiaroscuro-Holzschnitte, zum Theil unvollendete Probedrucke, daher wahrscheinlich vom Meister selber überarbeitet, deren ähnliche Zani vermuthlich vor Augen hatte, als er schrieb, M.'s Blätter seien auf Art der Holzschnitte Ugo da Carpi's ausgeführt, denn mit mehreren Platten gedruckte Blätter existiren von ihm nicht.

Andrea's Freskon hat grossentheils der Zahn der Zeit zerstört, allein seine zahlreichen Staffeleibilder finden sich über ganz Europa verbreitet. Sie sind in der Zeichnung und Ausführung eben so incorrect und vernachlässigt, als seine Kupferstiche [3]), wiegen jedoch diesen Fehler auf durch ein sehr harmonisches und saftvolles Colorit, das bereits zu Lebzeiten des Künstlers als Muster aufgestellt wurde. Tintoretto pflegte bekanntlich zu sagen, ein jeder Maler müsse sich ein Bild von ihm anschaffen, um Colorit zu studiren.

Nur ein Bild ist mir vorgekommen, das bezeichnet gewesen, und zwar mit dem Monogramme *M*, eine Pieta, im Besitz des verstorbenen Malers Geddes in London. Mit dem Namen Schiavone scheint er niemals signirt zu haben, gleichsam als ob diese Benennung einer geringschätzten Classe von Tagelöhnern, welche alljährlich von der dalmatischen Küste einwandern, um Arbeit zu suchen, ihm zuwider gewesen wäre. Meldolla war vermuthlich der eigentliche Familienname, möglicherweise von einem solchen Orte in der Nähe von Carpi hergenommen, den auch die Herren von Carpi im Titel führten. Wenn jedoch Zani recht berichtet ist, dass M. nur eine verschiedene Lesart des im Lande Parma häufig vorkommenden Familiennamens Mazzuola sei, so liesse sich folgern, dass Andrea denselben als Beinamen für seine Vorliebe und Hinneigung zum Style des Franc. Mazzuola, genannt Parmegiano, erhalten habe, etwa wie Gius. Porta nach seinem Lehrer Franc. Rossi, Salviato genannt wurde, der diesen Beinamen der Protection des Cardinals Salviati verdankte. Und Parmegiano's Einfluss kann wohl nicht geläugnet werden, obwohl A.'s Hauptblatt, der Raub der Helena von 1547, auf dem er sich Inventor nennt, ihn im 25. Jahre schon als selbständigen Künstler zeigt, daher man nicht mit Zani und Bartsch annehmen kann, er habe stets den Parmegiano copirt. Seine Nadel ist überdies sehr verschieden von P.'s, sowohl freier, als malerischer.

Es wird angenommen, dass Meldolla in Venedig fixirt gewesen sei, ohne sich jemals weit zu entfernen; Bartsch glaubt indess in seinem obenerwähnten Blatte, eine Allegorie auf König Heinrich den Zweiten von Frankreich zu erkennen, der im selbigen Jahre zur Regierung kam, woraus man folgern könnte, dass er mit vielen anderen italienischen Künstlern, welche Primaticcio damals bei seinen grossen Werken in Fontainebleau beschäftigte, nach Frankreich gekommen sei; jedoch findet sich bei Laborde, der manche derselben nach vorhandenen Urkunden namhaft macht, seiner nicht erwähnt [1]).

Es kömmt der Umstand hinzu, dass die Ornamente, welche Meldolla bei Valesio herausgab, viel Uebereinstimmung zeigen mit denen des Rosso und Primaticcio, wie sie in zahlreichen Fresken zu Fontainebleau und Kupferstichen nach denselben auf unsere Zeit gekommen sind, und man könnte füglich das gekrönte F, das in der Folge No. 13—33 bei Bartsch und noch zwei anderen unbeschriebenen vorkömmt, auf König Franz den Ersten beziehen, unter dem diese Arbeiten begonnen wurden, wiewohl diese Chiffre vielleicht auch keinen anderen Sinn hat, als was sie in Handschriften bedeutet: *Finis coronat opus.*

E. Harzen.

1) Es ist keineswegs nothwendig, mit Bartsch anzunehmen, dass M. Platten von Zinn oder anderem weichen Metalle verwandt habe, denn dieselbe Wirkung lässt sich bei Kupferplatten erreichen und die Beschaffenheit der Rostflecken und Brüche zeugen für letztere.

2) *A new edition by Geo. Stanley.* London 1849. 8°.

3) *Et ancho quest' impiastrare, facendo il pratico, come fa il nostro Andrea Schiavone, è parte degno d'infamia, et questi dimostrano saperne puoco, non facendo, ma di lontano accennando quello che fa il vivo etc.*, sagt von ihm sein Zeitgenosse Paolo Pini. S. *Dialogo di Pittura. Venesia* 1548. 12°.

1) *La renaissance des arts à la cour de France.* Tom. I. Paris 1850. 8°.

Kupferstich.

Madonna mit dem schlafenden Christuskind, von Raphael Urbino, in Kupfer gestochen von Achille Martinet. Frankfurt a. M. bei B. Dondorf.

Aus der rühmlichst bekannten Anstalt des Herrn B. Dondorf hier, welche im vorigen Jahre die Madonna della Sedia von Schäfer veröffentlichte, geht soeben die „Madonna mit dem schlafenden Christuskind" hervor. Das Originalgemälde aus Raphaels letzter Florentiner Epoche verschwand in der grossen Anzahl von Copien oder Wiederholungen aus der Schule des Meisters. Eines dieser Bilder liess Lucian Bonaparte durch Lethière, Director der französischen Akademie in Rom, 1806 in Spanien kaufen und es blieb die Zierde der Galerie dieses Fürsten in Rom bis 1844, in welchem Jahre die verwittwete Fürstin das Bild nach Paris bringen liess. Im folgenden Jahre schloss Achille Martinet mit der Fürstin einen Contract, welcher ihm das ausschliessliche Recht der Vervielfältigung dieses Bildes zusicherte; nun fertigte er eine Copie in Aquarell an, welche ihm bei vorliegendem Stiche als Original diente; denn eben war Martinet's Aquarell vollendet, als die Fürstin das Bild einem Sammler verkaufte, der es durch einen Mailänder Retoucheur fast gänzlich übermalen liess und es wieder dem König von Holland zu hohem Preise verkaufte, nach dessen Tode es wieder in anderen Besitz kam [2]).

Zur Linken befindet sich das schlafende Christuskind, in dessen Zügen die seligste Ruhe spielt, daneben der kniende Johannes, der mit kindlicher Freude auf den Säugling zeigt,

2) Jahrg. I. S. 294 wird angeführt, dass dies Exemplar in der Versteigerung der Sammlung des Königs von Holland mit 16,500 Fl. bezahlt worden ist; es wird aber nicht bemerkt wohin es kam. D. Red.

von dem die in der Mitte stehende Mutter mit zarten, vorsichtigen Fingern einen Schleier hebt. Reine Wonne und Frieden, gleichsam die Gefühle der Kinder spiegelnd, verklärt das hohe Antlitz der Madonna und beruhigt lassen wir den Blick auf dem Bilde der innigsten Familienliebe, des ungetrübtesten Familienlebens gern verweilen. Die abendliche Beleuchtung verstärkt in dem Beschauenden die Ahnung jenes heilgen Friedens.

Der Stich ist mit vieler Sorgfalt behandelt und könnte nur im Ganzen etwas freier und ungezwungener sein. Sonst giebt er das Bild vortrefflich wieder und es zeichnet sich die Arbeit unter den jüngst erschienenen Sachen als ein gutes Blatt vortheilhaft aus.

Gejer.

Zeitung.

Neapel, im Aug. In Pompeji hat man kürzlich eine bemalte colossale männliche Marmor-Statue entdeckt, bei welcher die Farben noch ganz gut erhalten sind; ein sehr wichtiger und belehrender Fund in Hinsicht der Polychromie antiker Plastik. Die Ausgrabungen in Herculanum werden jetzt regelmässig, wie in Pompeji, nur in weit geringerem Umfange, unter der Leitung des Architekten Bonucci, fortgesetzt, wobei in architektonischer Hinsicht wieder manche interessante Gegenstände zum Vorschein gekommen sind. Se. Maj. der König von Neapel hat für die Ausgrabungen in Herculanum jährlich 2000 Ducati durch das Ministerium des k. Hauses angewiesen. Der Graf von Syracus, Bruder des Königs von Neapel, setzt seine Ausgrabungen mit vielem Glücke fort; kürzlich hat er viele interessante Goldsachen und einen Torso von Bronze entdeckt. (B. N.)

Kunstvereine.

Uebersicht der gegenwärtigen und nächsten Ausstellungen.

Im westlichen Kunstvereinskreise stellt die Werke eingeladener Künstler aus:

Cassel . . . vom 10. September an.

Das Programm findet sich abgedruckt im Vischer-Jahrg. (1852) No. 48.

Von den verbundenen rheinischen Kunstvereinen stellt aus:

Strassburg . vom 24. September bis 19. October.

Alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Die Verpflichtungen finden sich abgedruckt in No. 3 des laufenden Jahrgangs.

Vom Thüringer Kunstverein stellen aus:

Mühlhausen . . . vom 1. September,
Nordhausen . . . . „ 1. October an.

Alle geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer sind eingeladen. Die Bedingungen sind abgedruckt in No. 7 des laufenden Jahrgangs.

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 38. Sonnabend, den 17. September. 1853.

Düsseldorf und München.

Wer in Düsseldorf häufig die Ausstellungen besucht und die Urtheile der dortigen Künstler und Kunstfreunde hört, dem wird es auffallen, wie jene hauptsächlich auf die Farbe gerichtet sind. „Das Bild ist gut oder schlecht in der Farbe" ist, was man fast ausschliesslich dort vernimmt, und wenn ein ästhetischer Neuling einmal eine Malerei zum Decorativen verdammt, so glaubt er damit alles Uebrige gethan zu haben. — Der Münchener urtheilt entweder gar nicht, oder hält sich in allgemeinen Ausdrücken. Seine Anerkennung fällt aber meistens bejahend aus, während der Rheinische Künstler streng kritisirt und gern verneint. — Wir glauben in diesen einfachen Thatsachen den Hauptunterschied beider Kunstschulen angedeutet zu finden. In Düsseldorf ist es vorzüglich die Farbe, die Malerei im engeren Sinne, was man cultivirt. Grossartige Werke der Kunst oder des Lebens regen dort den schaffenden Künstler nicht an; ebensowenig bewegt in jenen Gegenden eine heitere Stimmung oder eine freie Lebensanschauung das Bewusstsein von innen heraus. So wenig die Natur am Niederrhein auch bietet, so ist auf sie und ihre Beobachtung der Künstler doch fast ausschliesslich angewiesen. Aber es sind nicht Formen aus irgend einem Reiche der Natur, die er studiren könnte; es ist mehr der Himmel als die Erde, und das Wechselverhältniss zwischen beiden, worauf er die Aufmerksamkeit zu richten hat. Die wenigen Gegenstände, die sich dort bieten, werden nur interessant durch das Licht, in dem sie erscheinen. Zwar beschränkt sich namentlich der Düsseldorfer Landschafter ja keineswegs auf seine Gegend; vielmehr sind, zumal in den letzten Jahren, wo sich die Eigenthümlichkeit der Düsseldorfer Kunst bestimmter herausgebildet hat, Schweden und Norwegen die Punkte geworden, wohin er mit besonderer Vorliebe seine Ausflüchte richtet. Und trifft er hier auch auf grosse, imposante Naturgebilde, so erhalten diese doch wiederum ein besonderes Interesse durch die mannigfaltige Licht- und Luftwirkung, die in künstlerischer Beziehung, im Norden mehr als im Süden, sich bemerkbar macht. Wenigstens ist es diese Seite der Naturbeobachtung, die der Düsseldorfer Künstler vorzugsweise cultivirt, und es ist staunenswerth, zu welchen Erfolgen man es darin gebracht hat. Während auf Bildern aus anderen Schulen die Luft nicht selten ganz fehlt, findet man auf Gemälden vom Niederrhein die geheimsten Bedingungen derselben gewürdigt und die feinsten Wirkungen wiedergegeben. — Aber der Düsseldorfer hat auch längst seinen Vortheil erkannt und verfährt mit Absicht und bisweilen wohl auch mit Einseitigkeit. Ganz anders gestalten sich die Verhältnisse in München. Der Bayrische Künstler zieht in die Alpen oder nach Italien. Da findet er mehr Veranlassung zu zeichnen als zu malen. — Doch die Landschaftsmalerei ist in München nicht maassgebend. Den Historiker regen aber weniger die Beobachtung der Natur und des Lebens an, als die Schöpfungen alter und neuerer Kunst, besonders der letzteren. Man sieht es den Münchener Bildern, selbst den Oelgemälden an, dass ihre Verfertiger die dortigen Freskomalereien vorzugsweise studirt haben. Die Oelfarben, obgleich von wesentlich verschiedener Natur, sind doch behandelt, wie die Freskofarben. Die Münchener — wir sprechen natürlich nur vom grossen Ganzen und gestatten die bedeutendsten Ausnahmen — verstehen, im Verhältnisse zu den Düsseldorfern, nicht zu malen; sie coloriren nur ihre Zeichnungen, und auf ihrer Palette findet sich mehr oder weniger stets Etwas vom Regenbogen. — Aber in der Zeichnung übertreffen, wie wir behaupten dürfen, die Münchener ihre Rheinischen Mitkämpfer, und mehr noch in der idealen Auffassung der Kunst. Wir haben schon früher in diesen Blättern darauf hingewiesen, welche Schwere und Prosa des Lebens am Rheine auf dem künstlerischen Bewusstsein lastet. Dazu kommt, dass man in Düsseldorf, wie wir vorher hervorhoben, mit Absicht, und mehr mit dem Verstande, als mit der Phantasie arbeitet. Im Süden ist das Leben leichter, die Lebensanschauung, wenn auch minder tief, doch freudiger und die künstlerische Begeisterung reiner und mit mehr Schnellkraft begabt. Letztere wird noch mehr gehoben durch die hohen Meisterwerke der Kunst, welche der Künstler in München stets vor Augen hat. Die Münchener Kunst strebt hinauf, während die Rheinische sich behaglich auf dem Flecke fühlt, wohin sie eben versetzt worden ist. Die Gedanken, die jene ausführt, sind grossartiger, ihre Formen

schöner, ihre Haltung edler, ihre Ausstattung reicher, ihre Wirkung hinreissender und mannigfaltiger. Blicken wir z. B. auf ein charakteristisches Gemälde, das wir eben vor Augen haben, welches „Morgengruss" betitelt ist, von Flüggen herrührt und den Willkommen darstellt, den ein Knäblein in herzlichem Kusse seiner Mutter am Morgen darbringt. Dies ist an und für sich ein Gegenstand, wie er eigentlich dem Düsseldorfer Genre eigenthümlich ist; aber er würde dort wesentlich anders aufgefasst sein, als es von dem Münchener geschehen. Man hätte dort vielleicht einen rauchigen Alkovon und steifwollenen Unterrock oder eine westphälische Bäuerin gemalt, die ein tüchtiges Stück lebendigen Fleisches durch Mutterliebe und Roggenbrei zum künftigen Weltbürger oder -Bauern aufzieht, oder gar, wie wir ähnliche Erscheinungen dort gesehen, eine blasse Wöchnerin mit gelöstem Busenlatz. Nichts von allem diesen bei dem in Rede stehenden Bilde. Flüggen hat eine junge Frau aus den höheren Ständen dargestellt, aber diesen Umstand nur benutzt, um durch breite Vorhänge und Teppiche einen einfachen Hintergrund für seine Scene und in einem schwarzseidenen Gewande und weisslichem Ueberwurfe eine einfache Drapirung für die Hauptfigur zu bekommen. In dieser selbst aber tritt uns eine so edle Gestalt entgegen, eine so schöne Vereinigung von Idealität und Wirklichkeit, von Hingabe und Bewusstsein, dass wir in der Mutter noch das Weib und in diesem einen höheren Begriff der Menschheit verehren.

Andererseits lässt sich aber auch nicht verkennen, dass Düsseldorf auch in dieser Hinsicht seine eigenthümlichen Vorzüge hat. Während man in München einem Ideale nachstrebt, das der Mehrzahl doch unerreichbar ist, und so, wie es erhebt und fördert, doch auch das Bewusstsein schwächt und niederdrückt, schöpft man in Düsseldorf ausschliesslich an den Quellen der Natur, die stets nur hebt, nie aber sich selbst überhebt. In letzterer Stadt malt Jeder, als ob er das Beste liefern wolle, und es ist merkwürdig, welche Selbständigkeit oft auch in den unbedeutenderen Erscheinungen liegt. Und am letzten Ende decken die Düsseldorfer allen Schaden mit ihrer wunderbaren Farbentechnik zu. Sie hüllen ihre Prosa in eine wahre Zauberei von Licht und Luft und Duft, während die Münchener ihre Poesie allzu nackt darstellen. **Ht.**

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Die Folie. (Schluss.)

Wir gehen nun zuerst zur Anfertigung der Kreidemasse über.

Erheischt die Beschaffenheit des Materials, wofür die Folie berechnet ist, einen Zusatz von Quarzpulver etc., von Thon etc., so muss die Kreide zuerst damit gut vermischt werden; doch darf die Mischung nie das Verhältniss von 2 : 5 überschreiten, indem in jedem Fall die Kreide das Uebergewicht behalten muss; nur in nothgedrungenen Fällen würde ich dieses Verhältniss zu überschreiten rathen können, weil immer später sich herausstellende Nachtheile damit verbunden waren. — Man suche die Regelung des anfänglichen Trockenprozesses überhaupt mehr durch die Mischung der Essenz, als durch die Kreidemasse und ihre Zusätze in obigen gepulverten Körpern zu bewirken. — Diese Schranken gewähren einen so grossen Spielraum, dass sie kaum merklich sind. —

Da das Verfahren bei Bereitung der Kreidemasse — sei sie rein, oder bis zu $\frac{2}{5}$ mit gepulverten Körpern vermischt — sich gleich bleibt, so beschreiben wir es hier mit reiner trockner Schlemmkreide.

Erstes Verfahren.

Es ist schon oben erwähnt, dass trocknes, recht warmes Wetter im Sommer oder ein gut geheiztes Zimmer im Winter die günstigsten Resultate ergaben. Fühlt sich nun die Kreide nicht ganz trocken an, fast wie Stärkemehl, so schüttet man das zum Zweck erforderliche Quantum auf einen erhitzten Stein, Glas oder eine Eisenplatte, auf welcher Fläche sie mit einem Spatel so lange hin- und hergewendet wird, bis sie vollkommen trocken ist und auf welcher sie während der Dauer der Arbeit liegen bleibt. Nun nehme man einen starken, erwärmten Stein-, Messing- oder Holzmörser, schütte ein gewisses Volumen Kreide hinein und giesse dazu ein gleiches Quantum erwärmten Trokkenöls (mit oder ohne Wachszusatz); reibe das Oel in die Kreide gut durcheinander, bis sich ein zäher Brei gebildet hat, hierzu schütte man abwechselnd Kreide und Oel, doch so, dass sich das Volumen Kreide zu dem des Oels immer vergrössere, bis sich die gebildete Masse nicht mehr durch Reiben vereinigt. Dann führe man den Stössel stampfend und wohl achtend, dass die Verbindung recht gleichmässig erzielt wird, und reinige mit einem Spatel Mörser und Stössel von den anhaftenden trockenen Theilen der Kreide. Dies Verfahren setze man fort, bis die Masse so steif ist, dass sie keine Kreide weiter aufnehmen kann und die Verbindung der Kreide mit dem Oel durchaus gleichmässig ist, so dass sich das Ganze, ohne zu kleben, in eine Kugel formen lässt. Diese Kugel schliesse man in eine Blase oder in Wachstaffent und lege sie an einen kühlen Ort, etwa in ein Gefäss von Gusseisen oder Steingut. Die so bereitete Kreidemasse kann 6 bis 7 Monate, ja noch älter werden und wird für die Behandlung je älter, desto schöner. Sie muss von Zeit zu Zeit im erwärmten Mörser neu durchgearbeitet, und sollten sich Theile derselben erhärtet haben, sorgfältig davon befreit werden.

Zweites Verfahren.

Die Bereitung der Kreidemasse muss, wenn sie gut gerathen soll, wie oben, in einem warmen, trockenen Raume geschehen. Eine starke Holz- oder Glas-, Stein-, auch Eisenplatte ist hierzu erforderlich, ferner ein Holzhammer und ein starker Hornspatel. Man nehme hierzu, wie oben, vollkommen trockene Kreide und entweder Trockenöl und Wachs oder reines Trockenöl. Man bereite mit der Kreide und dem Oel mittelst des Hornspatels einen zähen Teig und setze abwechselnd Kreide und Oel so lange zu, bis sich die Masse nicht mehr handhaben lässt, dann schlage man sie unter fortgesetzten Zusätzen kleiner Kreideparthieen so lange, bis der Teig möglichst consistent ist und eine durchaus gleichmässige Verbindung der Kreide mit dem Oel stattfindet. Dann forme man das Ganze in eine Kugel und verfahre damit, wie vorhin beschrieben ist.

Ein drittes Verfahren, die ganze Folie zum sofortigen Gebrauch anzufertigen, soll weiter unten angegeben werden. —

Jetzt gehen wir zur Bereitung des zweiten Theiles der Folie über, nämlich zur

Bereitung der Essenz.

Es ist hierzu ein kupfernes, inwendig gut verzinntes Gefäss mit Deckel und Tülle nöthig, das entweder auf einen Dreifuss mit Spiritusflamme, oder auf eine Berzelius-Lampe gesetzt werden kann. Dieses Gefäss muss mit einem Stiel versehen sein, um es bequem von der Flamme abheben und die bereitete Essenz ausgiessen zu können. In dies Gefäss, das am besten die Form eines Tiegels hat, lege man so viel Wachs, dass der Bo-





den damit bedeckt wird, also dem Volumen nach 1 Theil. Hierzu giesse man ein gleiches Quantum des reinsten Nuss- oder anderer, unten näher bezeichneten Oele. Nun zünde man die Flamme an, indem man sie niedrig brennen lässt, damit die Verbindung des Wachses und Oeles in der Hitze des schmolzenden Wachses allmählig geschehe. Ist das Wachs mit dem Oel in dem offenen Gefäss zergangen und erscheint die Mischung weinklar, so verstärke man das Brennen der Flamme. Kocht die Mischung auf, so nehme man sie schnell von der Flamme herunter und giesse dazu 2 bis 3 Theile Dammar- oder Mastix- oder Terpentinauflösung. Wenn der Inhalt des Gefässes hierbei braust, so ist dies ein Zeichen, dass die Verbindung in der beabsichtigten Art geschehen sei. Nun lasse man die Flamme gelinder brennen, decke das Gefäss, das bisher offen war, mit dem Deckel zu und setze es wieder auf die Flamme. Hat der Inhalt gut aufgekocht, so lösche man die Flamme aus. Wenn man die Mastixauflösung zugegossen hat, muss man sehr darauf achten, dass die Flamme nicht die sich entwickelnden Dämpfe erfasst, wodurch die Mischung leicht in Brand gerathen könnte. Jetzt muss ein kalter Reibstein oder eine Glasplatte horizontal gelegt werden, um die so bereitete Mischung allmählig darauf giessen zu können, damit sie plötzlich erkalte. Man wende die darauf gegossene Mischung mit dem Spatel hin und her und fülle sie, wenn sie beinahe erkaltet ist, in Glasflaschen, welche mit eingeschliffenen Glaspfropfen verschlossen werden. Dies ist die Essenz und das Hauptbindemittel der Folie [1]). — Je älter sie wird, desto schöner lässt sie sich behandeln. Sie kann viele Monate so stehen, ohne zu verderben. —

Nachdem wir nun die Bereitung der Kreidemasse und der Essenz kennen, gehen wir nun zu der aus ihnen zusammengesetzten Bereitung der Folie über.

Die Zusammensetzung der Folie erlaubt und bedingt nun aber verschiedene Modificationen. Einmal erlaubt die grössere oder geringere Porosität der Körper, auf welche sie aufgetragen werden soll, nicht eine gleiche Consistenz, andererseits ist bei der Bereitung der Folie die Rücksicht zu nehmen, welche durch die Anforderung einer matt oder glänzend zu erzeugenden Bildfläche entsteht. Ferner ist auch noch der Umstand dabei zu berücksichtigen, ob man al fresco oder auf trockener Folie malen will.

Hieraus scheinen grosse Schwierigkeiten hervorzugehen, doch nur scheinbar, indem es nur nöthig ist, mit den für grössere Zwecke bestimmten Mischungsverhältnissen auf gegebenem Material mit der Folie einige Proben anzustellen, wodurch man vollkommen sicher geht. —

Es wird nun vorausgesetzt, dass sowohl die Kreidemasse, als die Essenz in gehöriger Quantität und Qualität vorhanden, auch mindestens 4 bis 6 Wochen vorher bereitet worden seien, dass ferner die Auflösungen des Wachs, Terpentin, Mastix und Dammar vorräthig sind, dann ist die Behandlung folgende:

Man nehme den erforderlichen Theil von der Kreidemasse und mache ihn durch Drücken mit den Händen biegsam. Fühlt sich die Masse stark klebrig an, so hat sie einen schädlichen Ueberschuss an Oel, der dadurch beseitigt werden kann, dass sie auf eine Thonplatte, welche sehr rein sein muss, tüchtig geknetet wird. Die Platte wird sogleich allen Ueberschuss an Oel heftig ansaugen.

Ist die Masse aber von guter Consistenz, so lege man sie flach auf einen Reibstein und benetze sie ein wenig mit Terpentingeist. Nun zerkleinere man sie mittelst des Spatels und fertige daraus, unter Zusatz des zum Zweck erforderlichen Quantums Essenz, einen zäheren oder flüssigeren Brei, je nachdem er, wie weiter unten beschrieben, gebraucht wird. Ist dies geschehen, so reibe man mit dem Läufer das Ganze noch einmal flüchtig durch und schliesse diese Verbindung in eine Blechdose mit gut schliessendem Deckel. Dies ist die Folie.

Man kann indess die Folie zu sofortigem Gebrauch aus den beiden Theilen anfertigen, wie folgt, und dies Verfahren gilt für alle kleineren und feineren Arbeiten, wobei zu bemerken, dass auch hierzu ein trocknes, warmes Wetter und im Winter Ofenwärme zuträglich ist.



Man nehme einen Reibstein oder eine grössere Glasplatte mit einem Läufer, der am Griff kugelförmig ist, schütte das erforderliche Quantum von trockener Kreide mit oder ohne Zusatzpulver auf dieselbe und giesse anfänglich wenig Essenz dazu. Ist dies geschehen, so suche man mit dem runden Griff des Läufers die Kreide mit der Essenz zu einem zähen Teig gleichmässig zu verbinden. Dann giesse man allmählig mehr und mehr Essenz zu, bis die Folie die beliebte Consistenz hat. Dann wird sie ebenfalls zum Gebrauch in eine Blechdose gethan.

Ich füge hier noch zwei Beispiele einer langsam und einer schnell trocknenden Zusammensetzung der Folie hinzu:

Eine langsam trocknende Folie ist zusammengesetzt

a. In der Kreidemasse aus:
  2 Pfd. Kiesel- oder Glas-, auch Bimssteinpulver,
  5 Pfd. reiner trockener Kreide.

b. In der Essenz aus:
  2 Theilen Oel, 2 Theilen Wachs und 2 Theilen Harzauflösung, etwa Terpentin und Mastix oder Dammar halb und halb.

Eine schnell trocknende Folie wäre

a. In der Kreidemasse:
  $\frac{1}{2}$ Pfd. Kalkpulver,
  $6\frac{1}{2}$ Pfd. leicht gebrannte Kreide.

b. In der Essenz:
  1 Theil Oel, gemischt aus Spick-, Lavendel- und Nussöl, 1 Theil Wachs und 2 Theile Harzauflösung, aber nur Dammar oder Mastix.

Für die Ausführung im Grossen rathe ich unbedingt, sich sowohl die Kreidemasse, als auch die Essenz in grösseren Vorräthen anzufertigen, weil ein gleichmässiges Material nicht allein grosse Annehmlichkeiten gewährt, sondern auch für die Conservirung des Bildes zuträglich sein würde.

Ueber das Trockenmachen der Kreide bleibt noch zu erwähnen übrig, dass dies auf zwei Arten geschehen kann, entweder: indem man sie bei der Anfertigung der Kreidemasse auf ein Eisenblech schüttet und auf einen heissen Ofen legt, oder über Spiritusflammen abdampft und sofort mit dem Oel verbindet, oder besser: indem man sie in einem Gypsofen tüchtig abdampfen lässt, wodurch sie trocknendere Eigenschaften erhält. Sie muss aber, wenn sie aus dem Ofen kommt und abgekühlt ist, sogleich in hermetischen Verschluss kommen, um zum Gebrauch aufbewahrt werden zu können.

---

1) Sie muss im Glase dickflüssig und weiss wie Rahm erscheinen und es ist gut, wenn sie, ehe sie ganz erkaltet, in der Flasche tüchtig geschüttelt wird.

III. Der Auftrag der Folie, ihre Ebnung und Conservirung.

Ist die Bereitung der Folie in der für den Zweck angemessenen Art geschehen, so steht ihrem Auftrag auf die getränkte Bildfläche (siehe Tränkung) weiter nichts im Wege.

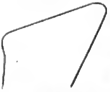
Indem die Erfahrung nun herausgestellt, dass sich Bilder mit matter Oberfläche, also dem gewöhnlichen Fresco ähnlich, am besten auf stark porösem, also ansaugendem, Materiale, wie weisser Cement, Kalkbewurf, Thonplatte und Sandstein, und zwar in eben der Behandlung, nur in freierer Art wie das gewöhnliche al fresco herstellen lassen, so wäre es unangemessen, in der Natur der Sache liegende Bedingungen absichtlich auf den Kopf zu stellen. Man wähle oder bereite also zur Herstellung matter Bildflächen immer ein stark ansaugendes Grundmaterial und eine langsam trocknende Folie. Es ist ferner der Natur der Sache angemessen, dass wenig oder fast gar nicht poröse Körper, wie Marmor, Metallplatte oder durch Kunst gehärteter weisser Cement, Lithographirstein, weil sie vom Bindemittel nur wenig ansaugen, eine glänzende Oberfläche der Bemalung darbieten müssen, wenn man sie auch al fresco, also auf frischer Folie, bemalt. Man wähle also zu diesem Zweck eine stark trocknende Folie.

Nimmt man auf stark porösem Material die gewöhnliche Folie und lässt sie halb trocknen, so erhält man ein mattglänzendes Bild, welches von sehr guter Wirkung ist. Lässt man die Folie auf allem Material aber einige Monate trocknen, so ist hier die gewöhnliche Technik der Oelmalerei anwendbar und man erhält auf diesem Wege Wandbilder, welche sich in nichts von einem Oelbilde unterscheiden, es sei denn durch grössere Leuchtkraft der Farbengebung. —

Es soll schliesslich indess ein Verfahren angegeben werden, auch auf trockner Folie oder auf nicht porösem Material eine dem Gouache nahestehende Farbengebung hervorzubringen.

Der Auftrag der Folie geschieht nun auf dem verschiedenartigen Material, je nach der Porosität, entweder mit dünnerer oder consistenterer Folie.

1. **Auf wenig porösem Material.** Es sei also die Bildfläche frisch getränkt, die Folie in der Blechdose hinreichend vorhanden, so nehme man ein biegsames Hornspatel ohne Scharten (d. h. die Schneide darf nicht uneben sein), dessen Spitze rund auslaufe. Mit diesem Spatel nehme man die Folie, trage sie mit parallelen Strichen neben einander auf und nehme die sich bildenden Kanten und Striche möglichst fort. Die Folie muss hierzu die Consistenz eines weichen Pflasters haben; sie lässt sich dann auf der ganzen zu bemalenden Fläche leicht und angenehm ausbreiten. Man trage sie zur Bemalung al fresco nicht dicker als ein Messerrücken auf. Soll die Folie aber auf dem Materiale trocken werden und zur späteren Bemalung dienen, so muss sie dicker aufgetragen werden, weil beim späteren Schleifen derselben ein Theil davon verloren geht. Ist die Fläche überall vollkommen gedeckt und mit dem Spatel geebnet, so folgt die Ebnung mittelst des Pinsels. Siehe unter Ebnung.



2. **Auf porösem Materiale** geschieht der Auftrag der Folie in dünner Consistenz, und zwar je poröser der Körper, desto dünner die Folie. Man nehme aus der Blechdose die Folie auf den Spatel und trage sie im Kreuzstrich auf die Fläche, doch so, dass keine erhabenen Kanten stehen bleiben. Damit fahre man fort, bis die ganze Fläche gedeckt ist. Ist dies geschehen, so fange man mit etwas verdünnter Folie wieder von oben links an und setze eine zweite Lage auf die erste, wodurch sie sich ebnet; dies setze man fort, bis sich keine erhebliche Spatelstriche mehr zeigen. Alsdann folgt die Ebnung mit dem Vertreiber, siehe weiter unten. —

Mit einiger Uebung geht die Tränkung und der Auftrag sehr rasch von Statten und muss bei dem porösen Material möglichst schnell geschehen, damit der erste Auftrag nicht zu trocken wird, wenn der zweite geschieht, wodurch die Ebnung mit dem Spatel und nachher mit dem Vertreiber erschwert wird.

Die Ebnung der Folie.



Zur Ebnung der Folie bediene man sich der Pinsel und eines gewöhnlichen Pinseltroges mit Siebvorrichtung und einem Bügel zum Abstreichen des Pinsels, damit die am Pinsel haften bleibende Folienmasse in dem Siebe abgewaschen und in den unteren Raum des Troges fallen kann, wodurch der sich über dem Siebe befindliche Terpentin immer rein bleibt.

Ist auf wenig porösem Materiale der Auftrag der Folie beendet, so lasse man sie etwas auftrocknen, dann nehme man einen langhaarigen, breiten Borstpinsel mit recht gleichmässigem Haar, tauche ihn in den Terpentingeist des Troges, streiche ihn gut ab und führe ihn entgegengesetzt den Spatelstrichen, bis die ganze Fläche dadurch leicht überstrichen ist. Beim jedesmaligen Eintauchen des Pinsels muss er in dem Sieb gereinigt und auf dem Bügel gut abgestrichen werden. Ist dies geschehen, so lasse man den Terpentin wieder etwas an der Oberfläche verdunsten und fahre dann mit der Ebnung fort, indem man die Pinselstriche rechtwinklig auf die ersten, also parallel mit den Spatelstrichen führt. Dann streiche man mit fast trocknem Pinsel noch einmal rechtwinklig auf die letzten Striche leicht darüber, so wird die Folie dadurch vollkommen eben und tauglich zur Bemalung al fresco, indem die feinen Haarstriche des Borstenpinsels durch dieselbe gänzlich verschwinden; dann kann die Calque oder Zeichnung aufgetragen werden.

Auf porösem Materiale geschieht die Ebnung der Folie folgendermaassen. Ist der Auftrag geschehen, wie eben gesagt wurde, so bediene man sich ausser des Borstpinsels und des Pinseltroges noch des kurzhaarigen Vertreibers von Dachshaar oder Borsten. Man bestreiche mit dem in Terpentingeist befeuchteten Pinsel ein Stück, etwa 6 bis 8 Zoll gross, und tupfe dasselbe, während es noch nass ist, mit dem Vertreiber eben, wodurch man ein zur Bemalung angenehmes Korn erhält. Dies Verfahren setze man beim al fresco-Malen fort, bis die für den Tag anzuwendende Folie damit geebnet ist. — Soll die Folie trocknen, um sie später zur trocknen Malerei zu benutzen, so ebne man die ganze Bildfläche.

Man kann die Grundirung auch öfter vornehmen; doch muss dann die unten liegende Folie etwa zwei oder auch mehrere Tage getrocknet haben und stark mit Terpentin angefeuchtet werden; es ist aber besser, den Auftrag der Folie und die Ebnung mit Einemmale zu bewirken. Ist auf wenig porösem Materiale die Folie zum Austrocknen und zum Trockendaraufmalen bestimmt, so kann man sie auch dadurch genügend und fast besser ebnen, als mit dem Pinsel, dass man nach einiger Auftrocknung die durch die Spatelführung sichtbaren Striche mit einem recht ebnen Hornspatel niederdrückt, bis zur möglichsten Ebnung. Da in diesem Fall die Folie später geschliffen wird, so ist hier eine scrupulöse Ebnung überflüssig. —

Es können nun noch einige besondere Fälle bei dem Auftrag der Folie vorkommen.

Sollten nämlich kleinere Bilder, etwa bis 6 oder 8 □Fuss Grösse, welche sich innerhalb 8 bis 10 Tagen ausführen liessen, al fresco gemalt werden, so wäre hier eine grössere Sauberkeit der Ausführung des Ganzen erforderlich und es ist

nöthig, die ganze Bildfläche mit der Folie zu überziehen und sie bis zur Bemalung zu conserviren. Dies geschieht dadurch, dass man sich zu der Aufbringung der Calque eines guten Oelpapiers oder auch eines mit Mastix- oder Dammar-Auflösung getränkten Pflanzenpapiers bedient und nach Ausführung der Calque dies Papier auf der Folie sitzen lässt, das Stück aber, was für den Tag gemalt werden soll, von der Bildfläche abreisst. Malt man in freier Zeichnung, so kann man sich die Bildfläche auch durch feinen Wachstaffent conserviren, der leicht an die Folie angedrückt wird. —

Beim Kalkbewurf hat sich folgende Art des doppelt Grundirens noch als vortrefflich bewiesen und ist auch sonst auf stark porösem Materiale sehr empfehlenswerth, oder auch wenn das Material, worauf die Folie getragen werden soll, eine sehr ungleichartige Porosität zeugt.

Man trage die Folie auf, wie oben beschrieben worden, doch nur mittelst des Spatels und etwas dick. Diese Folie lasse man so lange auf der Mauer oder dem sonstigen Grundmateriale sitzen, bis sie fast gleichmässig weiss erscheint, einzelne dunkle Flecke thun nichts zur Sache; dies ist innerhalb 14 Tagen zu erwarten. Nun schneide man mit einem breiten, eisernen Spatel diese ganze Folie wieder von der Mauer, doch so, dass die Bildfläche nicht beschädigt wird. Ist dies geschehen, so tränkt man die Fläche mit einem kurzhaarigen Borstenpinsel, indem man recht stark aufdrückt. Man wird nun bemerken, dass die Folie in die Poren und Unebenheiten gut eingedrungen war und trägt hier nun die zweite Folie auf, wie oben. Ich habe dies Verfahren auf einer sehr defecten Kalkwand ausgeführt und die zweite Folie war zur Malung ganz vortrefflich. —

Hiermit schliesst die Behandlung der Folie im Wesentlichen ab. Meint man nun indess, dass die ersten angestellten Versuche sogleich vollkommen glücken sollten, so wäre dies zu viel verlangt. Ist man aber erst ein wenig mit der Natur der Materialien vertraut, so bietet sich für jede vorkommende Schwierigkeit ein Hülfsmittel dar.

Gesetzt z. B. es geschähe bei der Tränkung des Materials, dass dasselbe zu viel von der Terpentin- und Wachs-Auflösung verschluckte, so setze man mehr Terpentinharz dazu. Oder es käme bei dem Auftrag der Folie auf wenig poröses Material vor, dass dieselbe zum Daraufmalen nicht innerhalb einer Stunde so weit trocken wäre, dass man die Calque aufbringen könnte, so setze man der Folie noch etwas Dammar- oder Mastix-Auflösung mit etwas Copaiva-Balsam hinzu. Oder es wäre bei stark porösen Körpern der Fall, dass die Folie zu schnell auftrocknete, so setze man derselben noch etwas reines Nussöl mit Wachs zu. Nur einiges Vertrautsein mit der Sache giebt schon immer Hülfsmittel für alle Vorkommnisse, welche in den angegebenen Substanzen zu finden sind. (Fortsetzung folgt.)

Kunstausstellung in Zürich.

Der vierte Abdruck des Verzeichnisses weiset 185 Nummern nach, meistens von Gemälden und Zeichnungen, die bis zum 2. Sept. c. ausgestellt sind. Die Aufstellung selbst, in der neu erbauten Kunsthalle, ist zweckmässig, ja bei dem reichlich zugemessenen Raum für die meisten Gemälde sehr günstig. Bei weitem die Mehrzahl der vorgeführten Kunstwerke ist für den Besitz des Mittelstandes, bei höchstens 3—4 Fuss Grösse, für Zimmer mässiger Grösse berechnet, wobei verwaltend die Landschaft und zwar fast nur durch Veduten vertreten ist; denn in der Schweiz wird vorzugsweise auf Ankauf Seitens der Fremden gerechnet. Genf hat in jeder Richtung das Vorzüglichste geliefert; die Veduten von Delapeine, Didoy, J. Dunant verrathen eine feine, sinnige Auffassung und selbst im kleinen Massstabe volles Verständniss der grossartigen Natur, was sich besonders geistreich auch in den Gemälden von George ausspricht. Leider war kein Bild von Calame's Meisterhand dort. Die Landschaften von Duntze aus Bremen in Genf zeigen entschiedenen Fortschritt und sind weit besser durchgebildet, als die, welche wir vor Jahresfrist sahen. Von den in Zürich wohnhaften Künstlern haben Meyer und Scheuchzer das Werthvollste ausgestellt. Meyer's Aquarelle, bis zu 3 Fuss Grösse, sind in dieser Gattung offenbar das Beste, obwohl dieselben in Deutschland sicher weniger Glück machen dürften, als in der Schweiz. Ludwig in Zürich verfolgt eine ähnliche Richtung wie unser Schirmer in Düsseldorf, er weiss das Einfache grossartig aufzufassen, strebt aber zu sehr nach Wirkung. Büttler, Schwegler und Zelger aus Luzern sind bei uns bekannt. Ihre Oelgemälde erinnern aber zu sehr an Wasserfarbenmalerei; es fehlt die Frische und Tiefe des Tons. Die aus Lausanne, St. Gallen, Basel, Appenzell, Bern und Winterthur eingesandten Landschaftsgemälde sind diesen ähnlich, bleiben aber auch entschieden hinter denen aus Genf zurück.

Deutschland war eigentlich nur von München aus vertreten, aber durch zum Theil treffliche Landschaften von Baade, Eberle, Richter, Schmidt, Seidel, Steffan, Heilmeyer und Podesta.

Von biblischen Stoffen sind nur von P. v. Deschwanden eine „Grablegung", ein „Abendmahl" und die „Communion des heil. Benedict" vorhanden, welche auffallend an unseres Jacobs Auffassungs- und Malweise erinnern, einer tieferen Bedeutung aber entbehren. Das historische Fach war nicht vorhanden, das einzige aus dieser Richtung, „Theodor Beza am 12. Dec. 1602" von Jules Hebert in Genf, wenig über 2 Fuss gross, neigt sich in der Behandlung und Ausführung weit mehr dem ernsten Genre zu, ist aber sonst entschieden und in jeder Hinsicht das bedeutendste Figurenbild der Ausstellung. Die übrigen zehn Gemälde dieses genialen und vielseitigen Meisters gehören dem höheren Genre an und stehen mit den besten der jetzt blühenden niederländisch-französischen Richtung auf gleicher Stufe der Vollendung. Demnächst sind A. Lugardon's Sohn „Pferdestücke" zu rühmen, und ferner Backoff, Deville und Nordenberg, gleichfalls in Genf wohnhaft. Füssli-Gessner, Fries, Bosshard, Zeller in Zürich erheben sich kaum über das Mittelmässige; Kollikofer aber ist ein tüchtiger Thiermaler. Sehr hoch ist A. v. Meuron in Neufchatel zu rühmen; in seinem Bilde „der kranke Sohn" ist die sorgende Mutter so tief empfunden, ihr Seelenzustand so klar, so zur Theilnahme hinreissend geschildert, dass das zugleich meisterhaft durchgeführte Bild auf Jeden einen höchst bedeutenden Eindruck macht. Von ähnlichem Kunstwerth sind die gleichfalls ernsten Scenen aus dem Familienleben von E. Girardet in Brienz. Unter den Münchnern Kaltenmoser, Klein, Spitzweg vertrat dieser Letztgenannte das Humoristische durch sein „Ständchen" auf eben so geistreiche als pikante Weise. Unter den schönsten und meisterhaftesten ist vor Allen A. Robert's „Kapelle aus St. Marco in Venedig" zu rühmen, eine wahre Perle.

Die Leistungen im Portrait, in Oel, Aquarell u. s. w. waren durchgehends sehr mässig.

Man kann nicht eigentlich sagen, dass die Plastik im höheren Sinne vertreten war, denn das einzige in dieser Gattung — drei Gruppen von Kaiser in Stanz — „Holzflösser und Gemsjäger", und „Arnold Winkelried" von Klarer, zum Theil aus Holz geschnitzt, zum Theil aus Thon gebildet, sind genreartig aufgefasst und in sehr kleinem Maassstabe ausgeführt.

Als verkauft waren bezeichnet: Gemälde von Deschwan-

den, Girardet, Hebert, Ott, C. Stokar, Zeller, — keines also von deutschen Künstlern!

Kunstliteratur.

Der Püsterich zu Sondershausen, kein Götzenbild. Untersuchung über dessen ursprüngliche Bestimmung von Martin Friedrich Rabe. Mit einer Abbildung. Berlin 1852. Ernst und Korn (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung). VI und 234 S. in 8.

Nachdem uns der Verfasser im Vorwort mit dem kupfernen Gegenstande seiner Untersuchung, den er in einer, dem Stoff angepassten, launigen Weise mit einem „Findling" vergleicht, „dessen Herkommen und frühere Verhältnisse gänzlich unbekannt sind u. s. w.", näher vertraut gemacht hat, gebt er ihm selbst in sechszehn Kapiteln, die mit Anmerkungen reich ausgestattet sind, gründlich zu Leibe, indem er aus Allem, was über ihn gemuthmnsst und geschrieben worden, ein genaues Bild von seinen wirklichen und angefabelten Eigenschaften entwirft und ihn dann endlich in sein ursprüngliches Recht, als Diener der christlichen Kirche, wieder einsetzt. — Folgen wir dem Gange der Untersuchung.

Das erste Kapitel ist ein wahres Quellen-Compendium. In diesem führt der Verf. die gesammte, weitschichtige Literatur vor, die sich seit einer Reihe von fast drei Jahrhunderten über den betreffenden Gegenstand gehäuft und ihn allmählig zu einer so ausserordentlichen Wichtigkeit erhoben hat, dass es sich noch heut verlohnt, eine umfassende Abhandlung, wie die vorliegende, darüber auszuarbeiten. Das Ganze ist mit wahrhalt bewunderungswürdigem Fleisse chronologisch geordnet, das Einzelne seinem Inhalte nach kritisch gesichtet und somit für die, in den folgenden Kapiteln enthaltene Specialforschung der sichere Grund und Boden gewonnen. Wie mit der Püsterich-Literatur, so werden wir auch mit den künstlerischen Leistungen, die sich darauf beziehen, den mannigfachen, gezeichneten und plastischen Püsterich-Portraits in einer den Stoff erschöpfenden Weise bekannt gemacht. — Im zweiten Kapitel steht uns die nähere Bekanntschaft des Gefeierten bevor. Hier erblicken wir ihn in seiner äusseren, nackten Beschaffenheit nach Gestalt, Grösse, Gewicht u. s. w. Mit wahrhaft steckbrieflicher Genauigkeit werden sowohl seine allgemeinen Eigenschaften, wie auch seine „besonderen Kennzeichen" hervorgehoben, so dass wir schon hier Gelegenheit haben, an den vielseitigen Contusionen, die ihm periodisch durch Hiebe, Stösse u. s. w. beigebracht sind und die sich selbst auf gewissen „unanssprechlichen" Theilen seines Körpers durch schnödes Flickwerk bemerklich machen, die Gefährlichkeiten zu ahnen, denen er auf seinem mehrhundertjährigen Lebenswege ausgesetzt war. Von besonderem Interesse sind auch bei diesem Kapitel die als Noten angehängten Quellennachrichten. Sie theilen nicht nur die mitunter höchst ergötzlichen Ansichten älterer Forscher über das Aeussere des Püsterich mit, vielmehr noch belehren sie über die Art der Verfertigung solcher kupfernen Bursche im Mittelalter, über das Gussverfahren u. s. w. in jenen früheren Zeiten. — Mit dem dritten Kapitel, welches sich über die Auffindung des Püsterich ausführlich verbreitet und die Zeit derselben in die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, den Ort dagegen in eine unterirdische Kapelle des auf dem Kyffhäuser gelegenen Schlosses Rotenburg verlegt, beginnt die Schilderung seiner interessanten, überaus folgereichen Wanderung. Kaum hinausgetreten in die Welt, knüpfen sich gleich an sein eigenthümliches Erscheinen die mannigfachsten gelehrten Muthmassungen jener Epoche. Mit diesen macht uns zunächst das vierte Kapitel bekannt. Es enthält somit treffliche Andeutungen über die Denkweise des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, über Zeiten, in denen man altväterisch treu und um so gewisser von Zauberei und Hexenkünsten der Vorfahren träumte, als man selbst noch in einem starken Aberglauben befangen war. Dieser erstreckte sich dann auch auf unseren Püsterich. Aber was noch mehr: es gab dieser Findling den aufgesteiften Gelehrten jener Zeit vielfache Gelegenheit, die von der Mehrzahl kaum verarbeitete, altklassische Literatur zur Erklärung seiner seltsamen Erscheinung zu benutzen, und so kam man denn frühzeitig darauf, jenen harmlosen Püsterich mit dem ehernen Ochsen des Perillus und dem ehernen Pferde des Aruntius Paterculus zu vergleichen. Demnach stellte man verschiedene Experimente mit ihm an, die, da sie hauptsächlich darin bestanden, dass man den hohlen Bauch des kupfernen Fremdlings mit Wasser füllte und dies durch seine Mundöffnung verdampfte, seinen Namen veranlassten. Gleichzeitig betrachtete man ihn als irgend ein unheimliches Werkzeug der heidnischen Vorzeit. Nach dem latinisirenden Sinne der damaligen Gelehrten begnügten sich diese indess nicht mit jenem einfachen „echt deutschen" Namen ihres Schützlings. Gleich wie sie ihre eigenen Namen meist lateinisch umgestalteten, so auch tauften sie den Püsterich bald zu einem „Pustericius", wodurch sich in der Folge ein weites Feld für etymologische Forschung eröffnete. So erhielt dann auch allmählig jener plumpe, kupferner Bursche mit hohlem Kopf und Bauch nicht weniger als dreissig verschiedene Namen, die sich jedoch sämmtlich, wie das fünfte Kapitel nachweist, als Ableitungen des ursprünglichen, wie z. B. Beister, Bister, Pister, Bausterich, Bansterich, Peustart u. s. w. ergaben. Die ältere Zeit verfehlte jedoch dabei nicht, auch gelegentlich aus „Pusterus" einen Bructerus u. A. zu machen.

Die mannigfachen Erlebnisse des nunmehr gründlich Getauften waren, wie aus der Schilderung des sechsten und der folgenden Kapitel erhellt, oft höchst qualvoller Art, denn da er durchaus kein gewöhnliches Wesen sein durfte, so musste er sich zu den verschiedensten Versuchen, die seine göttliche oder teuflische Abkunft bestätigen sollten, gebrauchen lassen. An dem allen war, wie schon angedeutet wurde, vorzugsweise sein hohler Bauch schuld: indem man nämlich annahm, dass ein solcher Leib nothwendig zur Aufnahme von Gegenständen mancherlei Art bestimmt sei, so füllte man ihn versuchsweise theils mit Wasser, theils mit Spiritus und anderen Dingen, um dadurch zu einem bestimmteren Resultat gewisser Wirkungen zu kommen, weshalb man ihm auch mit Feuer und Karbatschenhieben zusetzte, ja selbst ihn zeitweise fesselte. Was war natürlicher, als dass sich Püsterich dagegen sträubte und seinen Inhalt, sobald dieser ihm zu heiss wurde, mit prasselndem Getöse, in Gestalt starker Vapeurs, von sich gab. Aber gerade dies hatte man beabsichtigt — und vorläufig zweifelte man nicht mehr daran, seine ursprüngliche Bestimmung entdeckt zu haben. Hierzu kam, wie das noch heut bei ähnlichen Gelegenheiten häufig der Fall ist, dass man die wahrgenommenen Kraftäusserungen des Unholds, wie solche das siebente Kapitel ausführlich schildert, um vieles übertrieb und sie als wunderbar und übernatürlich ausposaunte. Während nun Einige, wie schon bemerkt, das Geheimnissvolle des Püsterich mit Zuversicht entdeckt zu haben glaubten, trat bei Anderen ein um so grösserer Zweifel über ihn an's Licht und von Neuem verlor man sich in eine Menge mehr oder weniger gehaltloser Hypothesen. Die Zahl derselben ist so gross, dass sich hier der Verf. selbst genöthigt sieht, das achte Kapitel, welches dieselben näher beleuchtet, in fünf einzelne Paragra-

phen zu zerlegen: — Einzelne Gelehrten hielten den, so seit Jahren Gequälten für ein Schreckbild (§. 1), womit einst christliche Geistliche für ihre Zwecke agirt hatten, Andere erhoben ihn dagegen (§. 2) zu einer Gottheit der alten Deutschen, wieder Andere glaubten in ihm (§. 3) ein Vertheidigungswerkzeug einzelner Raubritter zu erkennen, wogegen indess erst recht viele Stimmen laut wurden (§. 4), um auf's Dringlichste seine Rechte als Gottheit geltend zu machen, bis sich endlich die Meinungen Aller nach den verschiedensten Richtungen hin theilten (§. 5), so, dass sich Mehrere ganz von ihm abwandten, ein nicht geringer Theil jedoch sich laut als Püsterich-Gläubige bekannte. — Genug, bis dahin war die historische Forschung über diesen Gegenstand gediehen, ohne dass man sich zu einer allgemeingültigen Ansicht vereinigt hätte. Da tritt nun der Verf. in dem neunten Kapitel mit einer umfassenden und gründlichen Untersuchung entscheidend in's Mittel, indem er auf Grund vielseitiger Studien, worüber die angehängten Beweisstellen genügendes Zeugniss ablegen, nachweist, dass sich die alten Deutschen zwar bei einigen festlichen Gelegenheiten tragbarer Puppen, als Personificationen gewisser abstrakter Begriffe, bedienten, dass es jedoch irrig sei, ihnen tragbare Götterbilder von stabiler, allgemeiner, religiöser Verehrung anzudichten und dass demnach die von Einzelnen aufgestellte Behauptung, dass unser Püsterich ein derartiges Idol sei, unerwiesen und falsch ist. — Nachdem der Verf. auf so schlagende Weise den „Pustericius“ seines göttlichen Nimbus entkleidet hat, kehrt er im zehnten Kapitel noch einmal zu den Meinungen früherer Autoren, die in ihm unter Anderem den Gott Thor der alten Deutschen erblickten, zurück, wobei er sowohl hier, wie auch im elften Kapitel fortfährt, das Wesen der Götter jener Frühperiode näher zu beleuchten, um sein mühsam gewonnenes Resultat noch bestimmter zu autorisiren.

Somit wäre denn endlich der plumpe Geselle glücklich aus der Reihe der Götter hinausdisputirt, für welche Reinigung der Walhalla wir dem Verf. um so grösseren Dank schulden, als man selbst noch im Jahre 1842 sich bemühte, ihm eine göttliche Abstammung zu vindiciren. So grausam hierdurch nun auch der Verf. dem armen Püsterich gegenüber erscheint, so zeigt sich jener doch in der Folge wiederum in einem milderen Lichte. Vergleicht man nämlich die im zwölften und dreizehnten Kapitel enthaltenen Meinungen einer früheren, gelehrten Reaktion, die, sich einzig auf den hohlen Bauch des Findlings stützend, Letzteren bald zu einem physikalischen Apparat, einem Windbeutel (Aeolipila), bald zu einem „Brandweinbrenner“ oder einer „Giesskanne“ machte, mit der Ansicht des Verf. über dessen ursprüngliche Bestimmung, so müssen wir bekennen, dass er noch ganz leidlich davonkommt. Der Verf. nämlich, nachdem er im vierzehnten und fünfzehnten Kapitel alle die von den Schriftstellern gegebenen Nachrichten, Muthmassungen u. s. w. u. s. w. mit den darüber bis jetzt gewonnenen, besseren Ansichten und Aufklärungen kritisch verglichen hat, kommt dann endlich im sechszehnten Kapitel zu dem Resultat, dass unser geschätzter Püsterich etwa dem zehnten bis elften Jahrhundert entstamme und einst mit noch zwei anderen, ihm gleichen Püsterichen als Stütze eines Taufbeckens gedient habe. Zur Veranschaulichung dieser Vermuthung ist der Abhandlung eine Zeichnung beigefügt, welche die, nach der Ansicht des Verf. mögliche Form jener vermeintlichen Taufe darstellt.

Bei der überaus gründlichen Durchforschung des gesammten Püsterich-Materials folgen wir gern jener nur muthmasslich hingestellten Annahme. Was indess dieser Abhandlung — die, wie wir schon oben bemerkten, sich durch eine wahrhaft launige Behandlungsweise vor anderen derartigen Schriften vortheilhaft auszeichnet — ein allgemeines Interesse verleiht, ist vornehmlich jene darin niedergelegte, reiche Fülle von Specialien über alterthümliche und mittelalterliche Zustände und Verhältnisse des deutschen Volkes, so dass wir sie als eine wesentliche Bereicherung der Literatur im Gebiete der Cultur- und Sittengeschichte auf's Dankbarste willkommen heissen.

H. Weiss.

Zeitung.

Berlin. Prof. Kiss hat von Dessau aus den ehrenvollen Auftrag erhalten, das dem verst. Herzog Franz Ludwig gewidmete Denkmal, welches in Dessau aufgestellt werden wird, anszuführen. Dasselbe wird in einer 10 Fuss hohen Statue des Herzogs, auf einem mit Reliefs geschmückten Sockel bestehen. Der Künstler ist emsig mit der Arbeit beschäftigt und hat das erste Modell bereits ziemlich vollendet, das den Herzog in bürgerlicher Kleidung und dessen wohl getroffene Züge dargestellt. (B. N.)

Köln. Für den Kölner Dombau sind vom 1. Januar bis 31. August d. J. 27,811 Thlr. 14 Sgr. 9 Pf. eingegangen. Vom 26. Juli bis 31. August betrug die Summe 3856 Thlr.

III. **Nürnberg,** im August. Schon am zweiten Tage nach der zuletzt gemeldeten Anwesenheit des Königs Max in Nürnberg erschien von Ansbach eine Commission, mit dem Auftrage, dem German. Museum die erforderlich scheinenden Gebäude und Räumlichkeiten anzuweisen. Es wurde zu diesem Zwecke die alte Carthause in der Nähe des Frauenthores ausgesucht, ein weitläufiges System von Gebäuden, die, gegenwärtig zu militairischen Zwecken verwendet, zum Theil zwar in Ruinen liegen, aber wieder hergestellt, den beabsichtigten Einrichtungen des Museums auf's Herrlichste dienen werden. Es gehört zum Kloster eine geräumige, hochgebaute Kirche mit mehreren Capellen, zwei überaus schöne, gothische Bogengänge, verschiedene Häuser und Nebengebäude, Gärten u. s. w. — Gesuch und Vorlage über Abtretung und Einrichtung dieses Klosters gingen alsbald nach München ab. Bei seiner letzten Anwesenheit in Nürnberg, bei Gelegenheit des Volksfestes, nahm der König die Klause selbst in Augenschein und willigte unbedingt in die Abtretung derselben, nur fand er noch Bedenken, wegen der allerdings nicht geringen Kosten, welche die Herstellung einer so umfangreichen Bauanlage machen würde. Doch dürfte diese Schwierigkeit auch nicht unlösbar bleiben, da der Bau nicht mit einem Male ausgeführt zu werden braucht, sondern dem allmähligen Wachsthume des Museums nur nachfolgen dürfte. — Einige Stücke des Gebiets der Klause gehören der Stadt an, doch soll diese sich schon bereit erklärt haben, dieselben für eine runde Summe von 1779 Fl. abtreten zu wollen.

Koburg, 25. August. Dr. Karl Frommann, erster Lehrer an der hiesigen Realschule, hat den Ruf als Archivar des Germanischen Museums in Nürnberg erhalten und angenommen.

≏ **Rom.** Der Topographie der römischen Campagna steht eine umfassende Bereicherung bevor. Ein gewisser Herr Rosa, der Nachkomme des Salvator Rosa, ist seit lange beschäftigt, genaue und vollständige Aufnahmen zu machen. Wir sehen die Via Appia von Rom bis Albano mit Benutzung aller neuen Ausgrabungen im Grundriss in erforderlicher Grösse gezeichnet, ebenso das Terrain von Albano Nemi und Aricia. — Die Resultate von Nibby werden dadurch bedeutend erweitert, da Hr. Rosa eine Menge neuer Baureste, z. B. in der Villa Doria, durch Ausgrabungen gefunden. Verdienstlich sind auch seine speciellen Messungen der Uferbauten des Albaner Sees. Hoffentlich wird derselbe auch seine Aufnahme auf das interessante Cori und Norma erstrecken. — Ueber das nicht zu weit davon entfernte Terracina hat kürzlich Don Pietro Matranga ein Werk veröffentlicht, worin er nachweist, dass es das alte Lamo war. Es heisst: *Lacitta di Lamo stabilita in Terracina secondo la descrizione di Omero e due degli antichi dipinti gia ritrovati sull Esquilino i quali la rappresentano discorso letto nell adunanza della pontificia academia etc. dal*

socio ordinario D. Pietro Matranga. Rom 1852 (aber eben erst ausgegeben). Wir können den Bericht über diese Unternehmungen nicht schliessen, ohne der unaufhörlichen Bemühungen zu gedenken, womit die zeitweise hier lebende Frau Sibille Mertens-Schaaffhausen das erstere unterstützt hat, wie sie auch den grössten Antheil an der Veröffentlichung der Anecdotae Graecae des Pietro Matranga hat. Diese Dame, selbst im Besitze einer grossen Sammlung antiker Gemmen (1718 Nummern), Münzen (über 7000) und Bronzen, und begabt durch eindringenden Sinn und Energie des Studiums der Denkmäler, hat die Resultate ihres Fleisses stets Anderen zur Benutzung übergeben und anstatt eigener schriftstellerischer Thätigkeit die Anderen gefördert und unterstützt. Ein gutes Beispiel für Schriftstellerinnen.

Kunstvereine.

An die Vorstände der Kunstvereine in Deutschland.

Die Schwierigkeiten, für die Kunstausstellungen grössere Meisterwerke der Kunst, namentlich grössere geschichtliche Bilder zu gewinnen, haben sich in den letzten Jahren in hohem Grade gesteigert. Bedeutende Kunstwerke sind unmittelbar in den Privatbesitz übergegangen oder von amerikanischen und englischen Spekulanten angekauft und den Kunstausstellungen gänzlich entzogen oder von Kunsthändlern erworben und in grösseren Städten zum Vortheile der Unternehmer besonders ausgestellt. Nur selten besitzen Kunstvereine die Mittel, grössere Kunstwerke anzukaufen, und wenn sie solche für ihre Ausstellung gewonnen haben, so verdanken sie dies entweder der Gunst hoher und liberaler Beschützer der Kunst oder sie haben die Erlaubniss zur Ausstellung nur mit bedeutenden Opfern erhalten können. Aber die deutschen Kunstvereine, welche, sei es durch Förderung monumentaler Werke der Kunst, sei es durch Gründung städtischer Galerien oder durch Bestellungen an Einzelne und Ankäufe des Vorzüglichsten und Gediegensten, stets auf eine rühmliche Weise bewiesen haben, wie sehr sie ihre höheren Zwecke im Auge behielten — die deutschen Kunstvereine sollten versuchen, sich auf dem geradesten Wege die Möglichkeit zu sichern, dem Vaterlande die Werke seiner grossen und edlen Meister zu erhalten und den Mitgliedern dieselben zum Genusse vorzuführen. Sollten wir — was ja leider an einem so bekannten Beispiel vorgekommen ist — der neuen Welt, die noch immer genug zu lernen hat an dem Tüchtigen, was unsere Schulen erzeugen, sollen wir ihr gerade die Perlen des deutschen Kunstgenius überlassen, als ob sie europamüde und heimathlos wären auf deutschem Boden? Und: welche Freude auch immer unsere Mitglieder, die mittelbaren Träger unserer Wirksamkeit, an einem Gemälde haben können, welches Spekulationslust oder ein glücklicher Zufall ihnen zur kurzen Anschauung darbietet — es ist kein Zweifel, dass der Genuss grösser sein wird bei einem Gemälde, dessen Existenz sie haben mit hervorrufen helfen, das ihnen glücklichen Falles — man beachte unsern unten mitgetheilten Plan — sogar zum dauernden und ausschliesslichen Besitz verbleibt, auf dessen Anschauung sie vorbereitet sind, da sie um die Bestellung wissen, bei dessen Ausstellung endlich sie die Ueberzeugung haben, dass ihre Vorsteher mit ihrer Beihülfe dahin wirkten, dass: Mitglied eines Kunstvereins zu sein so viel bedeutet, als in Kenntniss erhalten zu werden von dem Besten und Grössten, was unsere heutige Kunst in der Staffeleimalerei zu leisten vermag. Und dies Letztere wird in so fern schon um so sicherer der Fall sein, als bei der Bestellung der Kunstvereine kein Spekulationsgeist waltet, der so leicht zu Missgriffen in den Stoffen verleitet.¹)

Die Unterzeichneten erlauben sich daher, in Nachfolgendem einen Plan aufzustellen, nach welchem durch geringe Opfer, welche die einzelnen Vereine jährlich zu bringen hätten, die bedeutendsten Kunstwerke unseres Vaterlandes und der benachbarten Länder, namentlich Belgiens, nicht nur für die deutschen Kunstausstellungen gewonnen und somit zur allgemeinen Kenntniss gebracht, sondern auch unserem Vaterlande erhalten würden.

§. 1. Die deutschen Kunstvereine vereinigen sich zu einem gemeinschaftlichen Actien-Unternehmen, welches bezweckt, jährlich ein grosses Kunstwerk im Preise von ca. 2000 Thlr. zu erwerben.

§. 2. Zur Theilnahme an dem Unternehmen werden auch alle Gönner und Beschützer der Kunst eingeladen.

§. 3. Der jährliche Beitrag beträgt nicht unter vierzig und nicht über funfzig Thaler.

§. 4. Das jährlich zu erwerbende Kunstwerk wandert in die Ausstellungen aller der Kunstvereine, welche sich an dem Unternehmen betheiligen, wird aber auch an den Wohnorten derjenigen Kunstgönner, welche dem Unternehmen beitreten, ausgestellt.

§. 5. Unternehmer von permanenten Kunstausstellungen können ebenfalls zur Theilnahme zugelassen werden und erhalten das Recht, die Vereinsbilder auszustellen, in sofern nicht in ihrem Wohnort ein Kunstverein sich befindet, der sich zur Theilnahme bereit erklärt hat.

§. 6. Nachdem das einzelne Kunstwerk den Turnus der Ausstellung vollendet, wird dasselbe

entweder einer zu gründenden Nationalgalerie einverleibt
oder unter die Theilnehmer verloost.

§. 7. Die Verpflichtung zur Theilnahme findet auf drei Jahre statt, und wird nach Ablauf derselben als wiederum auf drei Jahre erneuert betrachtet, wenn nicht mindestens ein halbes Jahr vor dem Ende des Trienniums die Theilnahme gekündigt ist. Die Unterzeichneten richten demnach an die Vorstände der Kunstvereine die ergebenste Bitte, ihre Bereitwilligkeit zur Theilnahme entweder der Reduction des Deutschen Kunstblattes oder dem Vorstande des Gothaischen Kunstvereins anzuzeigen, so dass, wenn eine genügende Betheiligung in Aussicht steht, eine Versammlung zur näheren Berathung der Statuten und zur Ordnung der Geschäftsführung angesetzt werden könne. Möchten die Vorstände diese Angelegenheit in baldige Berathung ziehen, damit, wo möglich, noch im Laufe dieses Jahres die Constituirung thunlich sei.

Friedrich Eggers. Berlin.

Looff, Geschäftsführer des Gothaischen Kunstvereins. Gotha.

1) „Blaue Lüfte, liebster Freund, malen Sie mir blaue Lüfte, die Wolken ziehn nicht mehr!“ — so lässt beim letzten Berliner Künstlerfeste der Dichter den Kunsthändler in der Komödie sagen. — Werden nicht oft auch in der Historienmalerei ähnliche, der Kunst fremde Rücksichten vom Spekulationsgeiste geltend gemacht?

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 39. Sonnabend, den 24. September. 1853.

Das Volksfest zu Nürnberg.

Vor zehn Jahren war das letzte grosse Volksfest in Nürnberg gefeiert worden. Schon im Anfange dieses Sommers tauchten Gerüchte auf, dass es in diesem Jahre wieder stattfinden werde, die, anfänglich mehr als Wünsche und Hoffnungen ausgesprochen, allmählig jedoch an Bestimmtheit zunahmen und durch ein im Monat Juli officiell veröffentlichtes Programm völlige Sicherheit gewannen. Es war in demselben ausgesprochen, dass der Magistrat aus Veranlassung der bevorstehenden Anwesenheit des Wandervereins der deutschen Land- und Forstwirthe in Nürnberg die Feier eines Volksfestes angeregt und ein Comité mit der Ausführung beauftragt habe. Die Dauer des Festes war auf acht Tage festgesetzt. Es sollte am Donnerstage, den 25. August, als an dem Tage beginnen, an welchem Bayern durch die Geburt des Kronprinzen beglückt worden, und endigen am folgenden Donnerstage, den 1. September, an welchem das kreislandwirthschaftliche Fest stattfinden werde. Die Anordnung des Festes war im Ganzen und Einzelnen näher bestimmt und die Vorbereitungen bereits im grossartigsten Maassstabe getroffen, als am Tage vor dem Beginne ganz unerwartet das Gerücht umherzugehen anfing, dass der immer schon leidende Gesundheitszustand des Königs sich so verschlimmert habe, dass das Letzte zu erwarten, wenn nicht schon eingetreten sei und die Feier deshalb eingestellt werden müsse. Dieses Gerücht wurde auf erfreulichste Weise durch die Ankunft des Königs selbst widerlegt, der vom Sonnabend bis zum Dienstage in Nürnberg verweilte und an der Festesfeier theilnahm, was zur Verherrlichung derselben nicht wenig beitrug, wie auch Se. Majestät mit hoher Befriedigung unsere Stadt verlassen haben soll.

Wir heben, als von besonderem künstlerischem Interesse, aus den verschiedenen Feierlichkeiten nur die beiden Festzüge hervor, welche, vom Deutschen Hause ausgehend, über den Josephsplatz, die Karlsbrücke und den Weinmarkt, am Rathhause vorüber sich dem Ludwigsfelde, dem Hauptschauplatze des Festes zu bewegten. Der erste erfolgte am Donnerstage in folgender Ordnung:

1. Ein Herold der Stadt Nürnberg zu Pferde.
2. Ein Zug Trompeter.
3. Der Stadt-Ehrenfahnenträger mit seinen 12 Trabanten, in die Stadtfarben (Roth und Weiss) gekleidet. (Die Fahne war dieselbe, welche vor länger als 400 Jahren bei den in Nürnberg abgehaltenen Reichstagen benützt worden.)
4. Comitémitglieder zu Pferde.
5. Die Noris auf einem Triumphwagen.
6. Die Repräsentanten der Stände und Gewerbe.
   a. Der Ehrenfahnenträger der Künstler zu Pferde, mit zwei Begleitern.
   b. Der Repräsentant des Handelsstandes zu Pferde.
   c. Ehrenfahnenträger der Wachsbleicher, der Weber, Weinhändler, Zimmerleute u. s. w., sämmtlich in altdeutschem Kostüm.
7. Ein Wagen mit Musik.
8. Ein Ehrenfahnenträger in den Bayrischen Landesfarben zu Pferde.
9. Comitémitglieder zu Wagen.
10. Ein Musikcorps zu Fuss.
11. Die Preisfahnenträger der Stahl- und Bogenschützen.
12. Die Stahl- und Bogenschützen in altdeutschem Kostüm.
13. Musik zu Fuss.
14. Die Preisfahnenträger der Büchsenschützen.
15. Die Büchsenschützen in altdeutschem Kostüm.
16. Ein Musikwagen.
17. Ein Zug Trabanten, wie die früheren kostümirt.

Die Wirkung dieses Zuges, zu dem die alterthümliche Stadt die nothwendige Umgebung bot, war vollkommen. Das alte Nürnberg schien auch in seinen Bewohnern wieder aufgelebt. Die durch die Strasse Einherschreitenden, unter denen besonders die hehren Gestalten Peter Vischer's, Albrecht Dürer's und Hans Sachs' hervorragten, wobei auch die Stadtknechte mit ihrer getheilten Farbenkleidung und die Schönbartläufer nicht fehlten, schienen die rechten Bürger der Gegenwart und die Zuschauer die Masken zu sein. Was an jedem anderen Orte Mummenschanz und blosses Schauspiel geblieben wäre, schien hier zur Wirklichkeit zu werden, und was anderswo nur die Phantasie angeregt haben würde, be-

mächtigte sich hier so des ganzen Gefühles, dass man mit einer Art von Heimwehempfindung den Zug vorübergehen und verschwinden sah. — Die Kostüme waren durchaus historisch treu, geschmackvoll und zum Theil sehr kostbar gewählt.

Der zweite Zug, grösser und grossartiger noch als der erste, fand am folgenden Montage statt, war aber leider vom Wetter schlecht begünstigt. Er trug nicht, wie der vorige, ein speziell Nürnbergisch-mittelalterliches Gepräge, sondern, in der Vermischung der Zeiten und Völker, ein mehr phantastisches Ansehen. Folgende waren die Hauptmomente darin:

1. Ein Herold der Stadt Nürnberg zu Pferde.
2. Ein Zug Trabanten.
3. Ein Zug Trompeter.
4. Der Ehrenfahnenträger der Stadt mit seinen Trabanten und Knechten.
5. Die Noris auf einem Triumphwagen.
6. Die Repräsentanten der Stände und Gewerbe mit ihren Fahnen.
7. Musikwagen.
8. Ein Ehrenfahnenträger in Blau und Weiss zu Pferde.
9. Ein grossartiger Jagdzug, von den Nürnberger Künstlern ausgeführt, in folgender Ordnung:
   a. Drei Urjäger in Fellen zu Pferde.
   b. Ein Vorreiter in altdeutschem Kostüme.
   c. Vier berittene Damen in Begleitung von Pagen und Rittern, prachtvoll kostümirt.
   d. Vier Falkoniere zu Pferde.
   e. Jäger und Pagen zu Pferde.
   f. Ein Jägermeister zu Fuss.
   g. 50 Jäger und Knechte mit Hunden zu Fuss.
   h. Jäger aus dem späteren Mittelalter.
   i. Jäger der Neuzeit.
   k. Bayrische Gebirgsschützen.
   l. Ein Minstrel.
10. Ceres auf einem Erntewagen, von Schnittern und Schnitterinnen umgeben.
11. Flora auf einem Blumenwagen, von Gärtnern und Gärtnerinnen umgeben.
12. Pomona mit den Attributen des Obstbaues.
13. Vulkan und Venus mit den Cyklopen.
14. Festaufzug des Königs Gambrinus.
15. Die Bavaria mit den Repräsentantinnen der einzelnen Kreise u. s. w. u. s. w.

Den Beschluss machten festlich gezierte Wagen der umliegenden Landgemeinden.

Auf dem Festplatze angekommen, brachte König Gambrinus den anwesenden Gästen den Gruss Nürnbergs dar. **Ht.**

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Das Bindemittel und die Farbenbereitung.

Wir gelangen nun aus dem Capitel des rein Technischen mehr und mehr in das künstlerische Element der Farbengebung; es ist indess auch dieser Theil derselben, wenn auch jedem Oelmaler vertrauter, immer noch sehr in die reine Technik eingreifend, indem sowohl die Bereitung der Pigmente selbst, als auch des Farbenträgers eigentlich der Technik angehört.

Die verschiedenartigen Bindemittel des Farbestoffs haben die verschiedenartigen Gattungen der Malerei hervorgebracht. So giebt es denn eine Freskomalerei, wo das Kalkwasser, eine Oelmalerei, wo das Oel, eine Wachsmalerei, wo das Wachs, eine Harzmalerei, wo die Harze, eine Gouache-Malerei, wo Leimfarben, eine Aquarell-Malerei, wo Gummi- und Honigfarben als Bindemittel der Farbe angewendet werden.

Da nun die hier dargestellte Art der Malerei sich eines eigenthümlich zusammengesetzten Bindemittels der Farben bedient, so dürfte sie keiner der oben angeführten Arten der Malerei angehören und zwischen der Oel- und Freskomalerei mitten inne liegen, nur sich wesentlich dadurch von ihnen unterscheidend, dass sie es gestattet, auf dem verschiedenartigsten Materiale Farbengebungen auszuführen.

Das Bindemittel dieser Art der Malerei besteht nun aber, wie schon erklärt wurde, aus denselben Bestandtheilen, wie das der Folie, nur dass kein Trockenöl dazu verwendet werden darf; es besteht demnach je nach den Bedingungen, welche auch für die Folie galten,

aus Oel (also reinem, gebleichtem Nuss-, Mohn-, Spick- und Lavendelöl),
aus Wachs (rein gebleicht) und
Harzauflösungen (also Mastix-, Dammar- und Terpentingeist)

und ist dem Volumen nach zusammengesetzt aus

1 bis 2 Theilen Oel, 1 bis 2 Theilen Wachs und 3 Theilen Harzauflösung. —

Dieses Bindemittel ist von dickflüssiger Consistenz und wird beim Gebrauch mit Terpentingeist verdünnt. —

Die Eigenschaften, welche das Bindemittel hauptsächlich für diese Art der Malerei besitzen muss, waren folgende:

1. Die Oberfläche der Folie auflösen zu können und sich mittelst der Pinselführung mit ihr verschmelzen zu lassen.
2. Dem Sauerstoff und dem Wasserdampf der Atmosphäre möglichst zu widerstehen.
3. Dem Temperaturwechsel während des Trockenprozesses durch eine in seinen Theilen harmonische Elasticität nachgeben zu können.
4. Die mit diesem Bindemittel bereiteten Farben innigst mit der Folie zu verschmelzen.

Der Anforderung ad 1. ist genügt, indem der grössere Theil des Bindemittels aus Terpentingeist besteht, dessen lösende Wirkung noch durch einen Zusatz von Creosot erhöht werden konnte.

Der Anforderung ad 2., dem Wasserdampf und Sauerstoff möglichst zu widerstehen, aber dadurch Genüge geleistet, dass Wachs in Verbindung mit Harz demselben beigegeben sind.

Der Anforderung ad 3. dadurch, dass der Gehalt der Harze zum Ganzen ein möglichst geringer werde und in Verbindung mit Wachs und Oel eine andauernde Elasticität besitze.

Die Anforderung ad 4. endlich wird durch die innige Verbindung der Farbenkörper mit dem Bindemittel bewirkt.

Es bleibt nun noch übrig, nachdem wir das Oel und das Wachs schon näher bezeichneten, die Wahl dieser Harze zu rechtfertigen und zu sagen, warum gerade nur diese drei Harze: Mastix-, Dammar- und Terpentinharz angewendet wurden. Fast alle Harze lösen sich in Weingeist auf, nicht so in Terpentingeist. Alle jene in Weingeist gelösten Harze sind spröder, die in Terpentingeist gelösten biegsamer Natur. Die spröden Harze einigen sich schlecht mit Wachs, während die in Terpentin leicht löslichen es sehr gut vermögen. Von diesen sich am reinsten in Terpentingeist lösenden Harzen bliebe nun das Terpentinharz, das Mastixharz und das von Dr. Lucanus in Halberstadt zuerst angewendete Dammarharz übrig, und sie haben sich vortrefflich bewährt.

Die Auflösungen von Dammar- und Mastixharz werden auch bis heut noch in der Oelmalerei zum Firniss für die Bil-

der verwendet und sind als die besten von Allen fast ausschliesslich im Gebrauch; indem die neuerdings bereiteten, schnell trocknenden Weingeist-Aether-Firnisse noch sehr der Bewährung bedürfen, für die Oelmalerei aber als Retouchirfirniss angewendet werden können. — Diese alt bewährten Harzauflösungen sind in Misskredit gekommen, weil theils ihre Anfertigung, theils ihr ungeeigneter Verbrauch auf den Bildern nachtheilige Wirkungen äusserten; doch sind diese dem Mastix zugeschriebenen schlechten Eigenschaften öfter im starken, dicken Auftrag desselben, oder in den Umständen zu suchen, dass man ihn auf ein noch nicht ausgetrocknetes Oelbild auftrug, oder auch, nach Auftragung und Erhärtung desselben, die Blendrahmen, worauf das Bild gespannt, mittelst der Keile auseinandertrieb, in welchen beiden letzten Fällen ein Reissen des Ueberzugs entstehen muss.

Keine Harzauflösung ist übrigens in der unmittelbaren Sonne oder auch nur in freier Luft beständig. In Verbindung mit Wachs und Oel aber leisten sie Ausserordentliches und beweisen eine jedes andere Material übertreffende Dauer.

Diese Harzauflösungen aber sich selbst anzufertigen, rathe ich bei der geringen Mühe, die dabei obwaltet, und zwar nach der von Dr. Lucanus angegebenen Methode, die ich bereits angeführt. Man bereite sie in kleinen Quantitäten von höchstens 1 Quart, wo sie bei hellem Wetter und reinem, wasserfreiem Terpentingeist sehr schön gerathen. Man halte sie sich vorräthig, eben so wie das in Terpentin gelöste Wachs.

1. Die Bereitung des Bindemittels.

Es ist bereits schon früher erwähnt, dass das Bindemittel der Farben und der Folie ein gleiches sei. Das Verfahren bei der Bereitung des Bindemittels der Farben ist daher dasselbe, wie es bei der Folie beschrieben wurde.

Ich führe sie indess in der hier üblichen Modification nocheinmal auf. Man nehme 1 Theil Oel (Nuss- oder Mohnöl, Spiek- oder Lavendelöl, welche in gewissen Verhältnissen gemischt werden), lasse diese Mischung mit 1 Theil Wachs über der Spiritusflamme in dem Gefäss bis zur Weinklarheit zusammenschmelzen, dann kochen und giesse, nachdem diese Auflösung von der Flamme abgenommen, sogleich 2 Theile Harzauflösung dazu. Das Ganze lasse man, nachdem das Gefäss zugedeckt, noch einmal aufkochen, bis sich weisser Schaum zeigt, und nachdem man die Flamme ausgelöscht, nehme man das Gefäss ab und giesse den Inhalt auf einen kalten, reinen Stein oder eine Glasplatte, lasse es darauf, doch nicht ganz, erkalten und fülle es in Flaschen mit Glaspfropfen. Dies ist das Bindemittel der Farben. —

Alle mit diesem Bindemittel bereiteten Farben übertreffen an Glanz bedeutend die mit blossem Oel abgeriebenen Farben, wie sie in der Oelmalerei gebräuchlich, erhärten gleichmässiger und schneller, lassen eine bedeutend feinere Behandlung mit dem Pinsel zu und vergelben bei gutem dazu verwendeten Materiale nie.

Die Erfahrungen, welche mir zu Gebote stehen, beweisen, dass es ganz willkürlich ist, ob man Mastix-, Dammar- oder Terpentinauflösung zur Bereitung des Bindemittels verwendet. Die Terpentinharz-Mischung ist zwar von gelberer Farbe, ist aber, da sie schwerer trocknet, als die Mastix- oder Dammar-Mischung, zur Regulirung des Trockenprozesses unentbehrlich. Die Mischung von 1 Theil Dammar- oder Mastix- in 1 Theil Terpentinharz-Auflösung liefert eine ungemein biegsame Essenz.

Die Verbindung dieser Essenz mit dem Farbestoff geschieht auf dem Reibstein, nachdem die Farbe zuerst mit einigen Tropfen Mohn- oder Nussöl leicht angerieben wird. Ist dies geschehen, so setze man die Essenz zu, bis die gehörige und beliebige Consistenz der Farbe erfolgt ist. Die Verdünnung wird mit Terpentinspiritus bewirkt. Dies ist für den täglichen Gebrauch.

Kann man sich eines Farbenreibers nicht bedienen, so reichen die im Handel käuflichen, in Blasen gebundenen, mit reinem Mohn-, Nuss- oder Leinöl angeriebenen Farben vollkommen aus. Diese müssen aber entölt werden, weil sie in Verbindung mit der Essenz zu viel Oel enthalten würden. Dies geschieht, indem man sie 6 bis 8 Stunden vor dem Gebrauch auf eine reine Gyps- oder Thonplatte (Kachel) absetzt. Diese Farben werden auf dem Reibstein mit dem Läufer oder auf der Palette mittelst des Spatels mit der Essenz gut durchgerieben und können durch Zusatz von einem Stich Oel oder Terpentin von beliebiger Biegsamkeit, Zähigkeit und Trockenfähigkeit zugerichtet werden. — Wird die so bereitete Farbe in heissen Sommern beim Malen zu dick, so verdünne man sie mit Terpentingeist. So viel von der Bereitung des Bindemittels und der Farben.

2. Die Bereitung der Farben.

Es ist nun aber noch unbedingt nöthig, auf das für diese Art der Malerei verwendbare Farbenmaterial oder die verschiedenen Farbenstoffe selbst einen Blick zu werfen. Nicht alle in der Oelmalerei verwendbaren Farben, welche nur auf ihre Erhaltung in geschlossenen Räumen berechnet sind, dürfen hier angewendet werden und an ihre Stelle wiederum auch einige in der gewöhnlichen Frescomalerei angewendete Farben Aufnahme finden. Man muss im Allgemeinen, da diese Art der Malerei auch im Freien verwendet wird, vorsichtiger in der Wahl der Pigmente sein.

Meine auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen mögen hier daher ihre Stelle finden.

Es ist überaus schwierig, über die Beständigkeit der Farben, welche im Handel unter gewissen Collectivnamen, wie Cobalt, Neapelgelb, Zinnober, englisch Roth u. s. w., vorkommen, sichere Erfahrungen einzusammeln, um ein genügendes Urtheil aufstellen zu können. Die Veränderungen der Farben sind an zahllose Möglichkeiten geknüpft und von den erfahrensten Männern hört man über eine Farbe oft die widersprechendsten Urtheile. Dies hat aber seine natürlichen Gründe. Der gesteigerte Verkehr und die Sucht der Fabrikanten, neue, absonderliche Pigmente zu liefern, bringt sie alljährlich, und aus Fabriken des In- und Auslandes, in den reichlichsten Quantitäten und verschiedensten Qualitäten auf den Markt. Nicht allein die Art und Weise der Bereitung dieser Farbenpigmente ist nun aber eine sehr verschiedene, sondern es wird die Bereitung derselben auch in grösserer oder geringerer Vollkommenheit, ja oft mit Gewissenlosigkeit ausgeführt. Hieran knüpfen sich nun die so verschiedenen Urtheile über Meissner Ultramarin, Cobalt, Neapelgelb, Zinnober u. s. w. Wenn man nun bedenkt, dass der Künstler seine Erfahrungen meistens nur an seinen Bildern macht, wo diese Farben immer mit anderen untermischt sind, so mag man sich die so verschiedenartigen Urtheile leicht erklären. Hier kommt nun noch in Betracht, dass die meisten Maler sich der Farben *tale quale* bedienen und es eigentlich auch von ihnen nicht zu fordern ist, wie ich schon früher erwähnt, sich entweder grosse Vorräthe geprüfter Farben zu halten, oder jede in Gebrauch zu nehmende Farbenblase zu prüfen. Diesem Uebelstande wäre daher einzig dadurch zu begegnen, dass sowohl Fabrikanten als Händler zur Lieferung reiner Farben verpflichtet oder unter Controle gestellt würden.

Ueber Prüfung und Bereitung der Pigmente haben Bouvier, Montabert, Merimé und Fernbach Ausgezeichnetes in Bezug auf Oelmalerei aufgestellt. So möchte sich auch für dieses Fach

viel Lehrreiches in Dr. Runge's Grundlehren der Chemie, 1843, vorfinden.

3. Die Farben und ihre Anwendbarkeit.

Ich gehe nunmehr zu den von mir gemachten Erfahrungen über, welche sich auf diese Art der Malerei beziehen.

Alle chemisch rein bereiteten Mineralfarben, also die Ockerfarbe etc., alle in Wasser unlöslichen Metalloxyde, alle Glasfritten sind hier als beständig erkannt worden. Die Lack- oder Pflanzenfarben hingegen, selbst die Kohlenfarben erleiden aber, wenn die Sonnenstrahlen mit ins Spiel treten, eine Verbleichung, weshalb sie nur mit Vorsicht und nicht dem Sonnenlicht ausgesetzt verwendet werden dürfen.

1. Das Bleiweiss (basisch kohlensaures Bleioxyd) ist beständig und seine Behandlung mit dem Bindemittel überaus angenehm. Die beste Sorte ist die holländische. Dann das Kremnitzer.

2. Das Neapelgelb ist ein chemisches Präparat aus Bleiweiss und Spiesglanzoxyd, es hat eine hellgelbe, ins Grünliche spielende Farbe. Sie ist an sich beständig, doch nicht so mit Pariser- oder Berlinerblau, auch nicht mit Zinnober. Es muss gut ausgewaschen werden.

3. Jeaune de Naples. Es ist ein französisches Fabrikat, ein Sauerstoffblei. Es ist sehr beständig in allen vorgekommenen Verbindungen befunden worden.

4. Lichter Ocker und Gold- oder Mittel-Ocker sind Eisenoxyde und durchaus beständig.

5. Das Chromgelb, besonders das helle, ist beständig, d. h. rein angewendet; in Verbindung mit vielen Farben erleidet es aber vollständige Veränderungen, besonders mit Zinnober, Bleiweis und Pariser- und Berlinerblau. Deshalb ist seine Anwendung nicht zu empfehlen.

6. Das Cadmium (Schwefelcadmium) ist ebenfalls als beständig erkannt. Es kommt auch unter dem Namen Jeaune brillant vor. In zarten Tönungen wende man lieber das Jeaune de Naples an.

7. Der Zinnober (ein Schwefelquecksilber) ist nur im chinesischen Zinnober, der in viereckigen Packetchen im Handel vorkommt, ziemlich beständig, auch der französische und niederländische Zinnober sind brauchbar, doch nur in geschlossenen Räumen. Andere Sorten sind zu verwerfen.

8. Der gebrannte lichte Ocker ist wie aller Ocker eine sehr beständige Farbe.

9. Englisch Roth wird bei der Zersetzung der Alaunerde gewonnen und ist anwendbar.

10. Das Neapelroth, eine bei Neapel gefundene Erde, ist die beständigste rothe Farbe nächst dem gebrannten lichten Ocker.

11. Ultramarin aus Lapis lazuli ist die beständigste blaue Farbe.

12. Meissner Ultramarin nicht so empfehlenswerth.

13. Smalto von bester Qualität hat sich niemals verändert und eignet sich sehr zur Lasur.

14. Cobaltblau ist nur in den besseren Sorten zu verwenden, weil die Herstellung der chemisch reinen Farbe seine Schwierigkeiten hat; daher der bedeutend theure Preis der besten Sorte.

15. Pinkertsblau, Berlinerblau, ist nicht ganz beständig, es verbleicht und geht in einen bräunlichen Ton über.

16. Pariserblau ist empfehlenswerther.

17. Grüne Erde, scheint mit der Zeit zu bleichen; doch ist sie als Lasurfarbe anzuwenden.

18. Grüner Zinnober ist durchaus beständig, weniger in der Vermischung mit Pinkertsblau.

19. Gebrannter Mittel- oder Goldocker ist beständig.

20. Gebrannte grüne Erde ist ebenfalls beständig; doch mit Weiss verbunden oft erdig geworden.

21. Gebrannter dunkler Ocker ist sehr beständig.

22. Gebrannte Terra di Siena gehört zu den beständigsten Farben.

23. Bein-Kern- und Elfenbeinschwarz verbleichen in der freien Luft. Bouvier beschreibt die Bereitung eines Schwarz aus Berlinerblau mittelst Brennen, das beständiger sein dürfte.

Lackfarben.

1. Krapp-Lack von Bettkober ist der beständigste.

2. Lacca di gavanzia brucinta von Dovizielli in Rom ist sehr beständig.

3. Lacca di gavanzia gialla, eine schöne beständig gelbe Farbe, besonders zur Lasur verwendbar.

4. Stil de grain, zur Lasur verwendbar.

5. Jeaune de Gaude, ebenfalls zur Lasur.

6. Preussisch Braun ist eine äusserst beständige Farbe, sowohl zur Pastirung, als zur Lasur.

7. Indian yellow ist zur Lasur und Paste verwendbar.

8. Asphalt muss ganz vermieden werden.

Dies wären die von mir in Bezug auf Anwendbarkeit und Dauer der Pigmente gemachten Erfahrungen. Es dürften sich hier vielleicht aber noch Modificationen ergeben, die sich in dem Zeitraum von fünf Jahren noch nicht bemerklich gemacht haben, und beabsichtige ich, meine Versuche über Dauerbarkeit der Pigmente fortzusetzen, um in einer späteren Zeit genügendere Resultate zu erreichen; denn hier kann nur die Zeit als Lehrmeisterin gelten.

Das hier Gesagte umfasst so ziemlich die bei dieser Art der Malerei nöthige Anleitung zur Bereitung der Farben. Uebung und Erfahrung müssen, wie in jeder anderen Art der Malerei, das Ihrige thun, um ein Bestes hierin zu leisten. Ehe ich indess zum Schluss dieses Abschnitts gelange, halte ich es für nöthig, in Bezug auf die verschiedenartige Behandlungsfähigkeit der Farben und des Materials, worauf gemalt wird, einige Mischungen des Bindemittels als annäherungsweise geltende Norm aufzustellen.

Zur Malerei auf frischer Folie:

1. Auf wenig oder fast gar nicht porösen Körpern, mit geeigneter, bereits beschriebener Folie, eignet sich die Darstellung einer glänzenden Oberfläche des Bildes am besten.

Die Mischung des Farbenbindemittels oder der Essenz ist hier: 1 Theil gebl. Nuss- oder Mohnöl mit 2 Theilen Wachs und 3 Theilen Mastix- oder Dammar-Auflösung.

2. Auf porösem Material mit geeigneter Folie ist die Mischung:

1 Theil Spick- oder Lavendelöl, halb und halb vermischt mit gebl. Nuss- oder Leinöl, $1\frac{1}{2}$ Theile Wachs, 3 Theile Mastix- oder Dammar-Auflösung, auch 2 Theile Mastix- und 1 Theil Terpentin-Auflösung.

3. Auf wenig porösem Material in frischer Folie ein ganz mattes Bild herzustellen, ist noch nicht vollkommen gelungen; auch bei der dünnsten Mischung und sehr wachshaltiger Folie hatte das Bild immer einen Schimmer.

4. Auf porösem Material bei verstärktem Wachsgehalt der Folie ein mattes Bild in frischem Grunde zu malen, ist das geeignetste Element. Die Mischung des Bindemittels dafür ist:

1 Theil Nuss- oder Mohnöl, 1 Theil Wachs und 2 Theile Mastix-, Terpentin- oder Dammar-, auch 1 Theil Mastix- und 1 Theil Terpentinharz, auch 1 Theil Dammar- und 1 Theil Terpentinharz-Auflösung. —

Zur Malerei auf trockner Folie:

1. Hier ist eine glänzende oder mattglänzende Farbenge-

bung die naturgemässe Bedingung. Auf wenig porösem Material ist daher die Mischung des Bindemittels:

1 Theil gebl. Nussöl, mit Lavendel- oder Spicköl halb und halb, 1 Theil Wachs, 2 Theile Harzauflösung.

2. Auf porösem Material eine glänzende Farbengebung zu erhalten, nehme man:

1 Theil gebl. Lein- oder Nussöl, 1 Theil Wachs-, 3 Theile Harzauflösung.

3. Es ist nun noch eine Anforderung zu machen, nämlich: auf getrockneter Folie, entweder auf porösem, oder wenig porösem Material eine matte Farbengebung zu erreichen.

Auch bei der verdünntesten Mischung erhält man immer ein halb glänzendes Bild, auch wenn die Folie geeignet und das Material, worauf sie haftet, poröse ist.

Es ist mir indess gelungen, auch für diesen Fall ein geeignetes Farbenbindemittel zu präpariren. Ist nämlich die geeignete Folie hierzu verwendet, so reibe man die Farben an mit der Essenz aus:

2 Theilen Leinöl, 1 Theil Wachs und 1 Theil Terpentinharz, Dammar- oder Mastixauflösung.

Die in hinlänglichen Quantitäten abgeriebenen Farben thue man in Blechnäpfchen von geeigneter Grösse, allenfalls von $3\frac{1}{2}$ Zoll Durchmesser und 3 Zoll Höhe. Alle zur Malerei verwendeten Farben müssen so abgerieben und jede in ein solches Näpfchen gethan werden. Zu 1 Theil Farbe setze man bei hellen Farben $\frac{1}{16}$, bei dunklen $\frac{1}{8}$ Kreidemasse und rühre es gut durcheinander mit 4 Theilen Terpentingeist. Ist alle Farbe gut aufgelöst, so setze man diese Näpfchen offen an einen schattigen Ort und verwahre sie gegen Staub. Die so bereitete Farbe lasse man etwa 6 Wochen stehen, mitunter auch länger, und rühre sie mit darin zu belassenden Porzellan- oder Glasstäbchen alle 2 bis 3 Tage tüchtig um oder, wenn dies zu mühsam sein sollte, so lasse man zu den Blechschalen Deckel anfertigen und schüttele die Farbe, doch muss nach diesem Prozess immer der Deckel wieder entfernt werden. Sollte sich der Terpentingeist stark verflüchtigt haben, so giesse man immer wieder neuen auf und probire etwa nach 3 Wochen eine helle Farbe auf Maltuch. Sie wird in dem Zeitraum von einer Stunde schon trocken sein und matt glänzend erscheinen, und nach 6 bis 8 Wochen, wenn man dieselbe Probe macht, wie eine Wasserfarbe, selbst auf polirten Körpern, erscheinen. Zu der Behandlung dieser Farbe ist eine eigene Palette nöthig und ein Verfahren, beinahe wie beim Gouache anwendbar. Grosse Lüfte möchten bei aufrechtstehenden Wänden hier ihre Schwierigkeiten haben. Man müsste sie wie Dekorationen an der Erde malen können. Das Verfahren hierbei werde ich am gehörigen Ort im nächsten Kapitel noch weiter berühren.

Was nun noch über die Behandlung dieser Farben, ihre Pastirung, Verschmelzung mit der Folie, das Lasiren u. s. w. gesagt werden kann, gehört ebenfalls in das zunächst folgende Kapitel, worauf ich hier hinweise. Es sei nur noch erwähnt, dass bei Bildung der Folie, um auf trocknem Grunde ein mattes Bild zu erzielen, die Folie nur ein wenig Harz und Wachs enthalten darf, während hauptsächlich Oel und Terpentingeist vorwalten müssen, dass die Folie mit Weingeist abgeschliffen wird. —

(Fortsetzung folgt.)

Die acht Marmorgruppen auf der Schlossbrücke zu Berlin.

(Hierzu eine Radirung.)

Zwischen dem Opernplatz und dem Lustgarten, die von den Prachtbauten Berlin's umschlossen werden, fliesst ein Arm der Spree. Die Brücke aber, die sich dort breit über denselben hinweglegt, gleicht für sich fast einem besonderen Platze und steht durch künstlerische Umgränzung hinter den anderen beiden nicht zurück. Denn wie dem Lustgarten das Museum, wie dem Opernplatze die Königswache, so gab der Geist Friedrich Schinkel's dieser Brücke das reich verzierte Geländer, dessen kolossale Granitwürfel auf den Pfeilern nun die längste Zeit auf den Skulpturschmuck gewartet haben, den ihnen der Meister zudachte. Wie bei Allem, was dieser ersann, fand auch hier sein durch klassische Formen genährter Sinn den Ausdruck, ideale Schönheit mit der harmonischen Uebereinstimmung der Umgebung zu vereinigen.

Die obenerwähnten Plätze, wie sie der Glanzpunkt der Residenz sind, so sind sie zugleich in ihren architektonischen und plastischen Monumenten das Feld des Ruhmes und der Geschichte des Preussischen Staates. Dort steht, durch Schlüter's Meisterhand geschmückt, das ehrwürdige Zeughaus, dessen majestätischem, von der Plastik reich belebtem Bau man eine fortdauernde Sorge der Erhaltung widmet, gegenüber die einfache Wohnung des hochseligen Königs, die an den Tagen ernster Erinnerung im Schmuck der Laubgewinde und der rothblühenden Hortensien zu prangen pflegt; weiter hin die Denkmäler der Helden des Freiheitskrieges, Bülow, Scharnhorst und Blücher, dem sich bald von der Meisterhand Rauch's Gneisenau und York anreihen werden, und die an den grossen Schlachttagen Lorbeer und Eichenkränze um die marmornen und ehernen Stirnen tragen; dann der Statuenberg des grossen Friedrich mit seinen Helden, zu dem die Innungen, die er schuf, wallfahren und Blumengewinde um seine Gitter schlingen. Ueberall die Erinnerung an grosse Zeiten, die lebendig sind im Herzen der Lebenden. So konnte, wo die Grösse hauptsächlich durch den Ruhm der Waffen erzeugt ist, nichts passender sein, als jenes architektonische Verbindungsglied der beiden Hauptplätze, die Brücke, mit Kriegergruppen zu schmücken im Verein mit der waffenkundigen Pallas Athene und den kranzreichen Göttinnen des Sieges.

Vier Granitquader also erblickt man an jeder Seite als Pfeilerbekrönung der eben so breiten als langen Brücke. Acht Bildhauerwerkstätten konnten also an dem Ruhm theilnehmen, sie mit den nothwendigen Skulpturen zu schmücken. Folgende sind diese Ateliers, denen wir zugleich die Aufgaben hinzusetzen und die wir in der festgesetzten Ordnung aufführen.

Lustgarten	Drake.	Möller.	Schievelbein.	Emil Wolff.	Opernplatz
	Nike krönt den Sieger.	Pallas Athene reicht dem Kämpfer die Waffen.	Pallas Athene unterrichtet den Jüngling in den Waffen.	Nike erzählt dem Knaben die Geschichte der Helden.	
	Nike führt den Gefallenen in den Olymp.	Pallas Athene hilft dem Krieger kämpfen.	Pallas Athene führt den Krieger in den Kampf.	Nike richtet den Verwundeten auf.	
	Wredow.	Bläser.	Albert Wolff.	Wichmann.	

Man sieht hieraus, würde man am Opernplatz bei der Gruppe Wolff's mit der Betrachtung anfangen und der Reihe nachgehen, so würde eine natürliche Folge in dem Verlauf des Kriegslebens sich nicht darbieten. Man käme an einen Sieger, der, ohne gekämpft zu haben, gekrönt wird. Vielmehr wird man bemerken, dass die Pallasgruppen in die Mitte gedrängt sind und unter sich einen Fortgang in der Handlung bilden: den Unterricht in den Waffen, die Ausrüstung mit denselben zur ernsten Kriegesarbeit, das Hineinziehen in den Kampf und den Kampf selber. Die Umgebung also, deren Gruppen so componirt sind, dass jedesmal eine Victoriengestalt den Abschluss nach aussen bildet, beschäftigt sich mit den Vorbereitungen für den gewissermaassen mitten inne liegenden Wahlplatz des Kampfes oder mit den Resultaten des Letzteren: hier Unterricht des künftigen Helden, dort Ermuthigung auf seiner schweren Bahn, hier irdischer, dort olympischer Siegeslohn.

Die Figuren haben eine Höhe von 8 Fuss. Sie werden auf ein einfaches Fussgestell von grauem, schlesischem Marmor gehoben, welches mit dem Granitwürfel zusammen 15 Fuss hoch ist. Die Piedestale erhalten an der Vorderseite ein einfaches Hoch-Relief von weissem Marmor: Adler in verschiedenen Stellungen, von Wilhelm Wolff modellirt und in den Werkstätten von Afinger, Stürmer, Itzenplitz u. A. ausgeführt. Uns scheint dies Hinaufschieben der Statuengruppen für den bequemen Genuss derselben entschieden zu hoch. Die Herren Architekten pflegen eben gern mit der Skulptur etwas dekorativ zu wirthschaften und wir wollen schon glauben, dass die stattliche Höhe der Brückenbekrönung in Hinsicht auf Totalwirkung von einem imposanten Eindruck sein muss, wie sich das denn auch bei einer interimistischen Herstellung von acht Gruppen aus leichtem Material, die am Huldigungsfeste des jetzt regierenden Königs in der beabsichtigten Weise aufgestellt waren, ergeben haben soll. Die Bildhauer aber sehen natürlich ein mit Sorgfalt und Liebe durchgeführtes Werk nicht gern in eine unbequeme Höhe entrückt, worüber sie sich in diesem Falle etwa deshalb eher trösten müssten, weil die lebhafte Brückenpassage ohnehin den nahen Standpunkt nicht erlaubt, der ihren Werken in dieser Höhe ungünstig wäre. Wir glauben fast, dass einige Fuss niedriger dem Totaleindruck auch nicht möchten geschadet haben.

Zu den einzelnen Gruppen denn. Beginnen wir mit der Gruppe von Emil Wolff mit dem Knaben, der von der Siegesgöttin in der Geschichte der Helden unterrichtet wird. Nike hat den rechten Fuss auf einen Helm gesetzt, der vor ihr liegt. Sie gewinnt dadurch einen Stützpunkt für den Schild, der mit der unteren Kante auf dem Knie ruht; die obere Kante wird von der rechten Hand gehalten, welche zugleich ein in der Scheide steckendes, kurzes Schwert gefasst hat. So ist die äussere Seite des Schildes dem Knaben zugekehrt und es glänzen ihm von derselben, mit goldenen Buchstaben geschrieben, die Namen Alexander, Caesar, Friedrich entgegen. Auf diese deutet die linke Hand der Lehrerin, während sich ihr Haupt sanft zu dem Schüler hinunterneigt. Er aber, mit der Linken ein Gewand fassend, das ihm über der Schulter hängt, streckt die Rechte gegen den Schild aus. Hinter der Gruppe liegt ein griechischer Panzer. Es war gewiss eine sehr schwierige Aufgabe für die Plastik, Geschichtsunterricht darzustellen. Es ist so gar keine äussere Handlung darin. Es konnte dabei nur auf die gefällige Gruppirung der beiden Betheiligten ankommen. Das ist aber dem Künstler nicht ganz gelungen, so ansprechend wir die Idee mit dem Schilde finden, der in Lapidarstyl von Weltereignissen spricht, die ein junges Herz wohl zur Begeisterung wecken können. Doch betrachten wir zuvor die beiden Figuren einzeln. Nike ist ernst, fast herb im Ausdruck und Styl gehalten. Neu ist, dass der Künstler sie mit unbekleidetem Oberkörper darstellte. Das findet sich nirgend bei den Griechen. Damit wollen wir nicht die Nöthigung zur blinden Anerkennung von Autoritäten ausgesprochen haben. Aber die Griechen hatten Recht, das weibliche Geschlecht nicht anders nackt zu zeigen, als wo der Körper wesentlich mit Object der Darstellung ist, namentlich bei der Göttin der Liebe. So wenig wir dem Bildner seine Lust am Nackten verkümmern möchten, so müssen wir doch bekennen, er hätte wohlgethan, es bei der Regel der Griechen zu belassen; es kommt etwas Fremdes dadurch in seine Figur; denn es ist kein Grund vorhanden, die jungfräuliche Verkünderin des Sieges so unbekleidet darzustellen, wie die süssgliedrige Aphrodite, das liebesehnsüchtige, aufgeblühte Weib zu erscheinen pflegt. Selbst diese hat bei den Griechen erst die neuere attische Schule unverhüllt gebildet. Was den Knaben betrifft, so ist seine Bewegung nicht ganz klar. Am besten lässt sie sich als eingegeben betrachten durch augenblickliche, staunende Bewunderung, wie sie das Erhabene einzuflössen pflegt: es ist, als müsse er sich sammeln, um die Grösse der Anschauungen, die er plötzlich gewinnt, zu fassen. Aber da dergleichen rein innerliche Vorgänge, die an keine äussere Handlung anknüpfen, für die Plastik unlösbare Aufgaben sind, so dürfen wir mit dem Künstler nicht zu sehr hadern, dass er es mit dem Knaben zu keiner rechten Prägnanz gebracht hat; derselbe ist eben da und zeigt sich von Körper gesund und lebensfähig. Ob es aber doch nicht möglich war, sein Fleisch so zu sagen mehr von Begeisterung durchwachsen darzustellen, geben wir zu bedenken. — „Was thut er denn?", fragte ein Schulknabe, der davor stand, seinen Kameraden. „O, sie sagt ihm, er soll eben so gross werden", war die Antwort. Der Junge hätte nicht zu sagen brauchen, was er thut, wenn er nur hätte sagen können: „O, er will eben so gross werden". — Es ist übrigens sehr erfreulich, einem so lebhaften Interesse für diese Kunstwerke zu begegnen. Man kann keine drei Minuten davor stehen, ohne darauf angeredet zu werden. — Der Künstler hat sich den Genuss nicht versagt, den Knaben nackt zu bilden. Aber warum dieses schwere Obergewand über die Schulter? Ich glaube fast, er wäre mit einer leichten Chlamys ausgekommen und hätte demnach vielleicht, was zu drapiren war, vollständiger drapiren können. Dieses Himation aber raubt an der wichtigen rechten Profilseite — wichtig, weil diese Gruppe als Eckgruppe von der bezeichneten Seite am meisten gesehen wird und aus allen Entfernungen gesehen werden kann — es raubt durchaus den Anblick des Knaben und übernimmt nicht einmal das Geschäft, die beiden Figuren äusserlich mit einander zu verbinden, die vielmehr, halb von der anderen Seite gesehen, complet auseinanderfallen. Ausserdem gewährt die Gruppe im Aufbau keine schönen Umrisslinien, was wiederum am meisten an der schon erwähnten rechten Profilseite auffällt, wo der hintenliegende Panzer besonders dazu beiträgt, den Fluss der Linien auf das Unangenehmste zu unterbrechen. Die Körper der beiden Figuren, die Gewandstücken sind mit der Sicherheit und Schönheit gearbeitet, die sich bei E. Wolff von selbst versteht. Da dies seine Wirkung auf den Beschauer nicht verfehlen kann, der ohnehin von dem Meister Vorzügliches erwartet, so steht man mit widersprechenden Empfindungen vor der Gruppe. Es klingt das Gefühl durch, als habe er, Allem was an Zierlichkeit und Weichlichkeit grenzen könnte, bewusst den Rücken drehend, an der Linie der Schönheit vorüber, lieber einen zu strengen Griff gethan.

Die zunächst folgende Gruppe ist ebenfalls Unterricht; aber der Unterricht in den Waffen. Das ist schon handlicher für die Plastik: „man sieht doch wie und wo!" — Schievelbein hat

die Unterweisung im Speerwerfen zur Darstellung gewählt, welches für die lehrende Rolle der Göttin Pallas Athene wohl die dankbarste Waffengattung war. Der Jüngling holt eben zum Wurfe mit dem Speer aus. Mechanisch erhebt sich seine linke Hand dabei, um dem zielerfassenden Auge gleichsam zur Hülfe zu kommen. Pallas Athene aber steht in majestätischer Ruhe hinter ihm und greift mit sicherer und leichter Hand an den Speerschaft, um ihm beim Zielen noch die rechte Lage zu geben. Die Handlung ist äusserst klar und verständlich zur Anschauung gekommen; denn man wird sogleich gewahr, dass hier unter allen möglichen und denkbaren Beschäftigungen mit den Waffen der Unterricht in denselben gemeint sei. Auch in der Ausführung macht dieses Werk einen sehr angenehmen Eindruck. Der Körper des Jünglings ist von grosser Frische und Elastizität und im schönsten Ebenmaasse blühend; Pallas Athene dagegen steht in erhabener und majestätischer Ruhe und hat in ihrer ganzen Erscheinung, so einfach sie sich darstellt, das Wesen der Gottheit so entschieden ausgeprägt, dass man leicht darauf geführt wird, sich ihre körperliche Gegenwart in ihre eigentliche, geistige Wirksamkeit zu übersetzen. Es sind die göttlichen Eigenschaften der herrlichen Jünglingsgestalt, es ist der Muth, die Kraft und Ausdauer, welche verkörpert hinter ihm stehen, und man glaubt es dieser hoheitlichen Figur, dass sie ihm viel davon verleihen könne.

Nur in Bezug auf Eines sind wir nicht mit dem trefflichen Künstler einverstanden. Es betrifft die Draperie des jungen Kampflehrlings. Sie hat hier zweierlei zu thun: erstens soll sie verhindern, dass nicht das rechte Bein von oben bis unten ganz frei stehe und so gleichsam von der Gruppe losgelös't erscheine. — Unsere Leser wollen hier auf die heute beiliegende Radirung sehen, welche Hr. Pietsch für uns ausgeführt hat. — Diese Aufgabe erscheint gerechtfertigt. Zweitens soll das Gewand gewisse Vorderpartbien bedecken. Dies ist überflüssig und wenn es mit Absicht geschieht, so dass der dazu verbrauchte Gewandzipfel lediglich die Stelle des Feigenblattes vertritt und dann dennoch allemal gleichsam wie eine Buchdruckerhand auf die absichtliche Verhüllung hindeutet, so ist es unschön. Die gerechtfertigte Absicht ist hier auch besser zum Ausdruck gekommen, als die ungerechtfertigte. Man kann wenigstens annehmen, dass der Wind die Draperie bis zu den Linien hinauswehe, die dem Künstler für die gefällige Form des Ganzen nöthig schienen. Gut. Aber dieser Wind ist nicht stark genug, das Gewandstück an der Lende festzuhalten. Dass dieses da liege, ohne festgeklebt zu sein oder von dem glatten Körper des Jünglings herabzugleiten, ist eine reine Unmöglichkeit und immer wäre dies noch eher denkbar, als dass es absolut noch sich auf die Bedeckung des Geschlechtstheils sollte ausdehnen können. Wir gestehen dem Künstler die Schwierigkeit zu, die es hat, irgendwo an der schimmernden Pracht dieses Körpers, der um seiner Schönheit und seiner Beschäftigung willen aller Bekleidung widerstrebt und feind ist, an ihm Anker zu werfen mit einem Gewandstück, das nicht er, sondern das wir brauchen. Schulter und Arme, die natürlichen Träger, liessen es hier nicht zu, ohne andere Schönheiten der Formen oder auch der Umrisslinien zu verdecken, ohne unleidlich lange, gerade Linien hervorzurufen oder in der Anordnung dem natürlichen Fall des Stoffes noch mehr entgegen zu sein. Wir gestehen das Alles bereitwillig zu und doch verlangen wir vom Bildner die Lösung dieser Aufgabe; es muss gehen; denn die Griechen haben es gekonnt. Wo ist in der ganzen griechischen Plastik ein Gewand, das seine Existenz nicht in der Idee des Bildwerks selbst mit Nothwendigkeit begründet fände? Wo aber Stoffe antiker — was gleichbedeutend ist mit reiner — Plastik behandelt werden, da sollen auch ihre Gesetze im ganzen Umfange gelten. Es ist dies ein wichtiges und interessantes Thema der Besprechung, und wir werden Gelegenheit haben, auf dasselbe in anderen Artikeln zurückzukommen.

(Fortsetzung folgt.)

Lithographie.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Heft III—V. Fol.

Das deutsche Kunstblatt hat über die ersten Hefte dieses römischen Albums, das mit einfachen lithographischen Mitteln die glücklichsten landschaftlichen Wirkungen hervorzubringen weiss, Günstiges berichtet [1]); die drei neueren Hefte haben uns nicht minder werthe Erinnerungen, und diese in nicht minder gelungener Ausführung gebracht. Wir deuten, was das Allgemeine des Unternehmens betrifft, auf das früher Gesagte zurück; hinzuzufügen ist, dass die jedesmal gewählte besondre Weise der Behandlung stets im glücklichsten Einklange mit dem eigenthümlichen Charakter der darzustellenden landschaftlichen Scene steht. Für das Einzelne heben wir aus der Fülle des neuerlich Gegebenen einige besonders charakteristische Beispiele hervor. Das Blatt der Aussicht vom Monte Pincio gehört zu den wirksamsten derer, die durch verschiedenfarbige Platten ausgeführt sind; die halb von Wolken verdeckte Glut der abendlichen Sonne und die tief in den Vorgrund hereinschweifenden Schatten geben diesem Bilde einen eigenthümlich phantastischen Reiz. In ruhiger Klarheit wirkt dagegen die, ebenfalls in farbigem Druck ausgeführte Ansicht der Engelsbrücke, mit der Engelsburg zur Seite und St. Peter im Hintergrunde. So sind ferner in ruhigem Ton und Stimmung, bei schon sehr gemässigter Farbenanwendung, die Ansichten des Monte Aventino, der Aqua Claudia, des Castel Gandolfo ausgezeichnet; während der Hof von S. Maria degli Angeli zu Rom, mit den Cypressen Michelangelo's, den energischen Effekt eines Mondscheinbildes glücklich erreicht. Andre sind völlig einfache Kreidezeichnungen, nur mit einem Tondruck und einzelnen ausgesparten Lichtern versehen; in diesen macht sich jener strengere Ernst der römisch landschaftlichen Erscheinungen besonders entschieden geltend. Die Ansicht des Colosseums, über einen Gartenvorgrund hinaus; die wie eine Composition Poussins sich hinbreitende Gegend bei Olevano; der duftige Schimmer an den Ufern des Nemi-Sees; das gewitterliche Düster über der Neptunsgrotte bei Tivoli, — diese und manche andere Blätter sind schätzbare Beispiele der Art. **F. K.**

Zeitung.

Vc. **Berlin**, im Sept. Die jetzt beendete Sommer-Arbeit Echter's und Muhr's im Neuen Museum hat die malerische Ausschmückung der einen Wand des Treppenhauses zum Abschluss gebracht. Die beiden Künstler, die mit grosser Hingabe und rastlosem Fleisse das grosse Werk fördern, verlassen uns in diesen Tagen. Meister Kaulbach dagegen, von einer Erholungsreise zurückgekehrt, hat eben eine Farbenskizze zum ersten Gemälde der gegenüberliegenden Wand, der Hunnenschlacht, beendet. Die Färbung giebt in glücklicher Weise das Düstre, Sagenhafte des Stoffes wieder.

* **Berlin.** Einer unserer Herren Correspondenten schreibt uns: Ich glaube kaum, dass Sie meine Notiz über Lessing's Luther — im Beiblatt der Magdeburger Zeitung — Anfang August gelesen haben, darum sei es Ihnen wiederholt, dass ich u. A. mich verwundernd geäussert, wie der evangelische Kunstverein gar nicht einmal Nachfrage gehalten, nicht auf ein Bild reflectirt hat, das man, als ein gesundes

1) Jahrg. 1851, No. 37, und 1852, No. 13.

bedeutendes Lebenszeichen der protestantischen Kirche, Deutschland sichern musste, durch dessen Nachbildung der Verein sich viel Theilnehmer sicher hätte erwerben können. Dass Lessing jetzt nun vor Allem für Se. Maj. den König das Bild „Gefangennehmung des Papstes Paschalis" im grossen Maassstabe malen will, wissen Sie wohl schon.

Bremen, im Sept. In der hiesigen lithographischen Anstalt des Hrn. Fr. Müller erschien vor Kurzem eine von dem Maler Gustave Dux aus Amsterdam mit der Feder auf Stein gezeichnete, in Oelfarben auf 12 Platten gedruckte Abbildung des hiesigen Rathhauses, die durch die grosse Genauigkeit in der Wiedergabe des Details, wie durch die Gesammtwirkung des kräftigen, saftigen Farbendrucks auch in weiteren Kreisen Interesse erregen wird. Bereits spricht sich die „Indep. Belge" vom 6. d. M. in der günstigsten Weise darüber aus und sagt: *„jamais monument, taillé comme un bijou et orné comme une châsse, ne se mira, sur une feuille de papier, avec plus de coquetterie"*. Das durch die Zierlichkeit seines Renaissancestyles und die Trefflichkeit seiner Verhältnisse sich auszeichnende Gebäude wurde vor einigen Jahren durch eine damals auch von Kugler (Kunstbl. 1849 No. 7) besprochene Zeichnung Gildemeisters (Erbauers des New-Yorker Ausstellungspalastes) bekannt, deren lithographischer Ausführung es freilich an Sicherheit und hinlänglicher Schärfe mangelte. Die treffliche Arbeit des Hrn. Dux wird in Kurzem auch in den Kunsthandlungen Deutschlands käuflich sein.

Braunschweig. Der Tag der Einweihung des Lessing-Denkmals ist jetzt endgültig auf den 29. d. M. bestimmt, so dass die in der Zeit vom 27. bis 29. behufs der hier stattfindenden Versammlung der Realschulmänner anwesenden Fremden daran Theil nehmen können.
(D. R. Z.)

Kunstvereine.

Bericht über die Kunstausstellung in **Gotha**.

Die diesjährige Kunstausstellung übertraf an Zahl werthvoller Bilder die früheren, wozu die nicht geringe Zahl vorzüglicher Bilder, welche zu den bereits in den früheren Ausstellungen des Cyclus vorhandenen hinzukam, wesentlich beitrug. Unser Herzog erlaubte zur Ausstellung ein „Viehstück" von Volz und ein „Genrebild" von Hugo, die verwittwete Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach zwei vorzügliche Landschaften von Preller, der Königsberger Kunstverein aus dem dortigen Stadtmuseum Köhler's „Findung Mosis" und Schorn's „Cromwell vor der Schlacht bei Dunbar". Ausserdem kamen von bedeutenden Bildern hinzu: Jacobs „Ecce homo", eins der bedeutendsten Werke dieses Meisters, drei Bilder von Maes, Vater und Sohn in Rom, die „büssende Magdalena" und „Landleute aus der Umgegend von Rom" von B. Maes, und „Ansicht Roms" von Maes jun., so wie ein Genrebild von Carl Hübner, „vor dem Stelldichein". Die Bemühungen des Vorstandes wurden aber nicht nur durch einen zahlreichen Besuch der Ausstellung, sondern auch durch Vermehrung der Zahl der Actionaire belohnt. Ausserdem ist noch zu erwähnen, dass der Verein durch die gnädigste Bewilligung Sr. Hoheit des Herzogs aus dem Fonds des Friedenstein'schen Sammlung jährlich 300 Thlr. erhält, wozu der Verein aus seinen Mitteln jährlich 100 Thlr. zuschiesst. Dieser Fonds wird zum Ankauf von Gemälden verwendet, welche, nachdem sie zu den Ausstellungen der uns ihre Vereinsbilder zusendenden Kunstvereine geschickt worden sind, der herzoglichen Sammlung im Schlosse Friedenstein einverleibt werden. Zu diesem Zwecke wurde in diesem Jahre Jakobs' „Ecce homo" angekauft; im nächsten Jahre sind zu diesem Zweck aus dem gedachten Fonds und aus früheren Ersparnissen 660 Thlr. disponibel.

Zur Verloosung an die Actionaire wurden angekauft:

Schulte, Wasserfall; Peter Hess, bayersche Chevauxlegers; Maes jun., Ansicht von Rom; Freitag, Landschaft aus der Gegend von Salzburg; Gurlitt, Partie aus Dalmatien bei Castel nuovo; C. Scheuren, Architekturbild; Pose, Campagna di Roma; Massmann, Wasserfall; Schröder in Braunschweig, Maultrommelspieler; zwei Aquarelle von Meyer von Bremen, der kleine Vogelhändler und das jüngste Brüderchen; Eibner in München, Getreidehalle in Lindau (Aquarell) und zwei Exemplare von Wolfgang, Portraitstatuette, zusammen für 1637⅓ Thlr.

Zur kleineren Verloosung wurden angekauft:

Tidemand, Märchenerzählerin; v. d. Embde, Kinder, mit einem Lamme spielend; Hilgers, Schloss; Dorn, Winterlandschaft; Podesta, Wormser Joch; Jacobson, Kapelle Sta. Maria am Komersee; Steuerwald, Architekturbild; Melzer in Brüssel, Genrebild; ein Aquarell von Eibner in München, Partie aus Schaffhausen; 5 Exemplare von Tidemands norwegischem Bauernlehen; ein Exemplar von Wolfgang, Portraitstatuette, so wie eine Anzahl von Kupferstichen und Lithographieen, zusammen für 344 Thlr.

Von Privaten wurden gekauft:

Carl Hübner, vor dem Stelldichein; Piloty, Weinkeller; von Rentzell, der fleissige Hirt; Steuerwald, Schlösschen im Winter; Trippel, Berner Oberland; Castor, in Meyen bei Coblenz, die Einquartirung; Wolff in Düsseldorf, die Schneegruben und der Kynast im Riesengebirge; A. Gliemann in Dresden, der Mittag, und eine Portraitstatuette, zusammen für 710 Thlr. Ueber den Verkauf einiger Bilder finden noch Unterhandlungen statt.

Zusammen wurden demnach bis jetzt für 2679 Thlr. Kunstwerke angekauft.

Verbesserung.

S. 328 Sp. 1 Z. 44 v. o. statt: Procurator der Republik, lies: Procurator von San Marco.

(Der heutigen Nummer liegt eine artistische Beilage bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 40. Sonnabend, den 1. October. 1853.

Peter Leven's Antiken- und Curiositäten-Cabinet in Köln.

Köln durfte einst stolz sein auf die Kunstschätze, welche es in seinen Mauern barg. Seine Klöster, die Wohnungen seiner Patrizier und wohlhabenden Bürger waren kleine Museen, denn die Erinnerungen der grossen Vergangenheit der Stadt, die das Mittelalter das deutsche Rom nannte, wurden heilig gehalten von denen, welche, von reiner Vaterlandsliebe beseelt, lebendigen Sinn für diese Dinge hatten. Die Zeiten haben sich im gewaltigen Umschwunge geändert; was früher Sache der Pietät, wurde später eine der vielen Liebhabereien, wie sie die neuerungssüchtige Zeit entstehen sah, und so wurden alle diese Gegenstände der historischen Erinneruug Handelsartikel, mit denen die Laune des Reichthums prahlte. Was für die Menge keine Bedeutung mehr haben konnte, wurde eitler Gewinnste wegen veräussert, und Köln sah sich nach und nach vieler seiner historischen Kunstschätze beraubt, die jetzt den Hauptschmuck der kostbarsten Sammlungen bilden.

Köln hatte nur Einen Wallraf. Leider konnte er nicht über die Mittel verfügen, um seine Sendung, wie er es in seinem rein patriotischen Eifer wollte, zu vollenden: Erhalter und Retter von Allem zu werden, was noch zu retten und zu erhalten war. Ein eben so grosser Enthusiast für mittelalterliche Kunst und Alles, was ein eigenthümliches Kunststreben bekundete, war Peter Leven, Kaufmann in Köln, welcher seiner Kunstliebe bedeutende Opfer bringen konnte und mit solchem Glücke, solcher Umsicht sammelte, dass er sich ein Cabinet schuf, welches an 3000 Nummern zählt und in allen Zweigen mittelalterlicher Plastik in allen Stoffen, der Goldschmiede-, Emaillir- und Ciselir-Kunst u. s. w. Seltenes, Tüchtiges und Kunstgediegenes aufzuweisen hat. Vor einigen Jahren starb der fleissige Sammler, in den letzten Jahren seines Lebens zwar des Augenlichtes beraubt, aber doch noch mit einer wahren Pietät an seiner ausgezeichnet schönen Sammlung hangend, die jetzt, und zwar schon am 4. Oktober und folgende Tage, durch die antiquarische Handlung von J. M. Heberle (H. Lempertz) öffentlich verkauft werden soll.

Wolle der Himmel, die Sammlung werde in ihrem Hauptbestande, namentlich was ihre höchst seltenen und kunstgediegenen Kirchengeräthe angeht, der Vaterstadt erhalten. Durch ihren Erwerb liesse sich der Grund zu einem „christlichen Museum" legen, wio man ein solches mit unserer Metropole zu vereinigen gedenkt. Wir wollen hoffen, dass dies kein frommer Wunsch! Wie reich die Sammlung in allen Kunstzweigen, beweist das recht übersichtlich angelegte Verzeichniss in seinen neunzehn verschiedenen Abtheilungen. Aeusserst reich ist das Cabinet an mittelalterlichen Töpferarbeiten in den schönsten und seltensten, in den launigsten Formen, den reichsten Verzierungen, und nicht minder zahlreich sind seine Gläser, welche das Kostbarste in einfachen und gebrannten, in allen Kunststücken, wie sie die Glasmacherkunst Italiens, Deutschlands und Frankreichs im Mittelalter und in der Renaissance-Zeit nur schuf, in den besterhaltensten Exemplaren aufzuweisen hat. Die römischen Antikaglien aus Thon, besonders aus Glas und verschiedenen Metallen sind werthvoll. Wie schon bemerkt, zeichnet das Cabinet sich durch seine kunstreichen und durch ihr Alter äusserst seltenen Kirchengeräthe aus, von denen viele aufs kostbarste emaillirt und zwar aus den ältesten Zeiten. Ein reich emaillirtes, byzantinisches Stehkreuz über 2 Fuss hoch, ist sowohl in Bezug auf sein Alterthum als seine ungewöhnliche, reiche Ausführung eines der seltensten Cabinetsstücke, wie uns deren nur wenige erhalten. Die Rheinprovinz hat keines aufzuweisen, das ihm an die Seite gestellt werden dürfte. Unter den vierundsechzig in verschiedenen Metallen ciselirten Arbeiten, zum grössten Theile Kirchengeräthe, heben wir besonders ein im reichsten Spitzbogenstyle in Kupfer ausgeführtes Pectorale hervor, welches sowohl in Bezug auf die Ausführung der architektonischen Ornamente, wie hinsichtlich der Figuren der Einfassung, die Mutter des Heilandes, zwei Apostel und die h. Helena, und psaltirende Engel, ein seltenes Meisterwerk ist.

Viel des Schönen und Seltenen besitzt die Sammlung in Elfenbein. Schnitzereien sowohl aus den ältesten Zeiten, als aus dem sechszehnten Jahrhundert, und hier besonders einen Christuskopf in Basrelief, umgeben von zwölf Scenen aus der Leidensgeschichte des Heilandes nach Albrecht Dürer. Nicht minder schön sind die Schmuckkästchen und Reliquiarien in byzantinischem Style und in reichster Renaissance. Verschiedene Bildnereien in Holz und Stein zeichnen sich durch ihren Kunstwerth und die Vollendung der Ausführung als wahre Kunstseltenheiten aus, wie auch mehrere äusserst reichgehaltene Schreine, in seltenen Holzarten und kunstvoll eingelegt, und grössere Holzschnitzarbeiten, wie Kirchstühle, Sessel, Stühle und ähnliches Hausgeräthe in gothischem Style. Hierhin gehören auch seltene Stickereien und Curiositäten in Holz und verschiedenen Metallen, meist wahre Cabinetsraritäten. Die Waffensammlung hat nur dreiundfünfzig Nummern, aber unter diesen, sowohl in Schutz- wie in Trutzwaffen, äusserst kostbare und seltene Stücke, so unter anderen einen in Eisen ciselirten Römerschild aus den Zeiten Constantins und mehrere mittelalterliche Prachtwaffen. Gemälde und Miniaturen sind nur wenige vorhanden, jedoch unter den ersten einige werthvolle Bilder der altdeutschen Schule. Reich ist das Cabinet an geschnittenen Steinen, sowohl Intaglien als Cameen, und zwar mehrere von ausgezeichneter Schönheit und Seltenheit.

Diese übersichtlichen Andeutungen geben in etwas einen Begriff von dem Reichthum des Cabinets, welches in allen seinen Zweigen Raritäten enthält, wie sie in unseren Tagen nur höchst selten zum Verkaufe geboten werden, da sie nicht nur äusserst selten, sondern auch gewöhnlich in festen Händen sind. Wir können nur auf das von G. Osterwald illustrirte Verzeichniss hinweisen, aber aus eigener Anschauung und Prüfung die Versicherung geben, dass Sammlungen, wie das Leven'sche Cabinet, was ihren Kunstwerth und die Vielseitigkeit ihrer Seltenheiten angeht, nicht viele im Besitze von Privaten sind. Möchte sich nur unser Wunsch verwirklichen, wenigstens einen Theil des Cabinets der Vaterstadt erhalten zu sehen!

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Fortsetzung.)

Die Farbengebung.

Wir gelangen nun endlich auf das Feld der Kunst selbst und hier sind strenge Regeln nicht mehr denkbar. Hier ist es das innere geistige Auge des Künstlers, das die Schwierigkeiten, die sich darbieten, überblickt, seine geistige Kraft, die ihnen begegnet; es ist jener Kampf des schaffenden Künstlers mit der todten Masse überhaupt. Er selbst muss von warmem Lebenshauch durchdrungen sein, um Leben zu schaffen, seine Hand muss die Vollstreckerin seiner Gedanken sein können. Hier ist es der eigne Werth, die eigne Geschicklichkeit, das gottgegebene Talent oder durch Fleiss erworbene Geltung des Individuums, das sich auszusprechen, mitzutheilen und in den Seelen Anderer anzuklingen trachtet.

Es scheint daher unmöglich, die Frage aufzuwerfen, wie der Künstler seine Schöpfergabe anwenden solle, wie der Bildner seine Modellformen, wie der Maler seine Farbengebung erzeugen solle. „Man kann, was man will, wenn man will, was man kann" — dieser alte Spruch schliesst eine tiefe Wahrheit auch für den Künstler in sich; denn in so fern sein Können durch die Möglichkeit der Ausführung beschränkt ist, muss sein Wollen und Trachten diese Schranke nicht zu überschreiten wagen, damit er nicht möglicherweise an ihr Schiffbruch erleide. Es giebt aber in der Malerei nicht blos Unmöglichkeiten, die in der Individualität des Künstlers liegen, sondern auch Unmöglichkeiten, die in der Technik der Malerei überhaupt liegen. Jede Malweise, jede Art der Malerei sei anerkannt, wenn sie, von dem von ihrer Natur abhängigen Gesichtspunkt aus betrachtet, der Anforderung genügt, dass sie in ungezwungener Form die Gedanken des Urhebers zur natürlichen klaren Anschauung bringe. Es ist in der Kunst schon viel erreicht, wenn sie uns eine reine Naturanschauung unverfälscht wiedergiebt; denn aller Natur liegt ein tiefer Sinn zu Grunde; die höhere Stufe der Kunst schliesst damit, uns tiefere Blicke in das Urwesen der Natur, sei es des Menschen und seiner Geschicke, oder der Aussenwelt thun zu lassen. Unsere Zeit ist nicht arm an Meistern, die diese Stufe erreichten. Namen wie die eines Hor. Vernet, P. Delaroche, Gudin, Lepoittevin, Gallait, de Kaiser, de Biefve, Koekkoek, Lessing, Kaulbach, Cornelius, Bendemann, Schirmer in Düsseldorf, Blechen, Rottmann und noch viele Meister, die der Raum zu geben fehlt, beweisen es nicht allein, wie weit die Verschiedenheit der Malweise gehen kann, wie gross die Möglichkeit der Verwendung des Farbenmaterials sei, sondern auch wie in jeder Malweise sich erhabne, tiefe Gedanken ausdrücken lassen.

Wenn nun für den Augenblick auch nicht geläugnet werden kann, dass sich eine grosse Zersplitterung, sowohl der Kunstrichtung, als auch der mit ihr Hand in Hand gehenden Malweisen bemerkbar macht; so lassen sie sich doch in nationale Richtungen trennen. Die Leistungen der Deutschen, Niederländer und Franzosen lassen sich in der Malweise sondern, und möchte die Niederländische den ersten Rang behaupten, während die Franzosen die Schranke des Möglichen bereits zu überschreiten suchten, der langsamere Deutsche aber dieselbe noch nicht erreichte. Doch auch für Deutschland sind wir zu den besten Hoffnungen berechtigt. Wir finden in der deutschen Malweise, gegenüber der belgischen, nur wenig Mittel aufgewendet. Die Technik eines Lessing, Kaulbach, Bendemann ist einfach. Dies ist ein gutes Zeichen für den Fortschritt. Die Klarheit des Ausdrucks bedingt Einfachheit. So wird in der Malerei eine klare Pastirung, ein reiner Farbenvortrag immer die beste Wirkung erreichen. Dies möchte indess nicht jeder Individualität der Künstler entsprechend sein. Während der Eine, begabt mit leichter Auffassung, sogleich zum klaren Bewusstsein gelangt über das, was er auszudrücken unternimmt, kämpft der Andere mit Mängeln seiner Auffassung und gelangt nur durch diesen Kampf auf Umwegen zu dem erwünschten Ziele, das auszudrücken, was ihm wie eine Ahnung, wie ein Traum vorschwebte. Also die Frage: wie soll man malen, ist von der Begabtheit jedes einzelnen Künstlers begrenzt, sie bildet eine Schranke und zwar die geistige.

Es giebt aber noch materielle Schranken der Möglichkeit der Darstellung in den verschiedenen Techniken der Malerei überhaupt. Die verschiedenen Arten der Malerei lassen nicht eine gleiche Ausführung und Vollendung, eine gleiche Kraft des Ausdrucks, eine gleiche Harmonie der Farbengebung zu. Der Farbenstoff und sein Bindemittel erlauben oft nur rohere Leistungen, während andere, mit feinerem Materiale umgehend, die grösste Subtilität zulassen. Was die Miniaturmalerei leistet, vermag die Oel- und Wasserfarbenmalerei nicht zu leisten; was diese erreichen, erreicht die Gouache- und Freskomalerei nicht. Jede Art der Malerei hat einen Zweck, eine Bestimmung, wofür sie tauglich ist, und es wäre unzulässig, eine Miniatur al fresco und eine Gouache wie ein Oelbild behandeln zu wollen. Zu der Schranke, welche der Zweck der Malart bedingt, tritt noch die: wie die Farbe der gegebenen Malart behandelt wer-

den kann. Man kann eine Aquarelle nicht wie ein Oelbild malen; man muss sich z. B. bei der Aquarellmalerei nach jedem neuen Farbenauftrag gedulden, bis der unterliegende getrocknet ist; es ist indess möglich, in einer fortgesetzten Reihenfolge von Tagen ein Bild zu vollenden. — Man kann in der Oelmalerei zwar nass in nass malen, aber man muss einige Monate die Austrocknung der Untermalung abwarten, ehe man übermalen, und dann wieder, ehe man retouchiren kann. Es können nach Umständen mehrere Unterbrechungen von Wochen und Monaten statthaben, ehe das Bild vollendet ist. Die Freskomalerei, die schwierigste Technik von allen, muss aber nass in nass auf dem frischen Kalk gemalt werden, es muss stückweis zusammengesetzt und jedes Stück des Bildes an einem Tage vollendet werden, weil keine Uebermalung möglich ist. —

Jede Art der Malerei hat sonach ihre Schranke in der Begabtheit des Künstlers und der in ihr errungenen grösseren oder geringeren Meisterschaft, in dem Zweck und der Bestimmung, der sie dienen soll, und in dem Gesetz, das die Möglichkeit der Ausführung vorschreibt.

So erfordert denn auch die vorliegende Art der Malerei eine gewisse Meisterschaft des Künstlers, überhaupt ein Festhalten des Zwecks für Wandmalerei und eine hinreichende Kenntniss ihrer Technik, die nur durch Uebung, wie bei jeder anderen Malart, erreicht wird; da sie indess inmitten der Oel- und Freskomalerei steht, so dürfte sie den ausübenden Künstlern dieser Malgattungen leicht zu Gebote stehen, besonders aber den Oelmalern, die auch in Aquarell Erfahrung haben. Sie gestattet auf trockner Folie die ganze umfassende Technik der Oelfarbe; sie übertrifft auf nasser Folie die Freskomalerei darin, dass sie das Tags zuvor Gemalte leicht zu übergehen erlaubt, dass sie eine Retouche gestattet und dass die Folie beim Malen sich länger frisch erhält oder erhalten lässt, als der Kalkmörtel. —

Jene Schranken, welche in der Natur dieser von mir erfundenen Malart liegen, werden aus den vorigen Abschnitten einleuchtend sein. Hält man sich aber an e i n Material, welches die Grundfläche der Bilder darstellt, also entweder Kalkmörtel oder weisser Cement, so wird die ganze Technik sehr einfach. Ihre Anwendung erfordert dann nur grosse Uebung, wenn die Forderung gemacht wird, sich des verschiedenartigsten Materials zu bedienen. Will man diese Art der Malerei daher anwenden, so entscheide man sich für das dem Zweck entsprechende Grundmaterial und suche sich über die Behandlung, theils durch die hierin enthaltenen Angaben, theils durch angestellte Proben zuerst genügend zu unterrichten, ehe man zu grösserer Anwendung schreitet.

Nachdem wir nun in den vorigen Abschnitten über die Herstellung einer Bildfläche oder Bildkörpers, den Auftrag und die Behandlung der Folie, die Bereitung der Farben und die Pigmente gesprochen haben, gehen wir zuletzt zu der Farbengebung und anderen technischen Hülfsmitteln dieser Malart über.

1. Carton und Calque oder Zeichnung.

Wir übergehen hier füglich die Anfertigung der Entwürfe, Zeichnungen, Skizzen, und überlassen es dem Künstler, in wie weit er sich derselben bei kleineren Arbeiten bedienen will oder nicht. Bei grösseren Arbeiten ist der Carton indess unerlässlich; es kann aber die Carton-Zeichnung auf Pflanzen-, Oelpapier geschehen, um sie zur sofortigen Calquirung verwenden zu können. Bedient man sich des gewöhnlichen Cartonpapiers, so ist die Pause anzuwenden.

Wir absolviren zuerst die Malerei auf trockner Folie. Es ist nicht mehr Zeit zur Austrocknung der für diesen Zweck einzurichtenden Folie nöthig, als zu der Austrocknung der Malerleinwand, nämlich ½ bis 1 Jahr, ja die Folie darf nicht ganz erhärtet sein. Eine solche Folie setzt im Verlauf dieser Zeit eine Epidermis, die aus dem sich ausscheidenden Elain des Oels aus Harz- und Wachstheilen besteht. Diese Epidermis wird mittelst einer dreikantigen Feile, indem man mit der hohen Kante die Fläche schraffirt, entfernt, bis die klare weisse Kreidefolie hergestellt ist. — Bei kleineren Bildern, welche sich in zwei bis drei Wochen untermalen lassen, ist die ganze Fläche sogleich von der Epidermis zu befreien, bei grösseren Bildern geschieht dies von acht zu acht Tagen. Bei kleineren Arbeiten reibe man alsdann mit einem weissen wollenen Läppchen, welches man in eine Mischung von 1 Theil Wachs, 6 Theilen Terpentingeist und einigen Tropfen Creosot (auf ¼ Quart dieser Mischung etwa 6 Tropfen) taucht, tüchtig ab. Ist dies geschehen, so reinige man die Fläche mit einem Leinwandläppchen und dem Ballen der Hand, bis die Fläche wieder fast trocken ist. Dann kann die Durchzeichnung, Pause oder freie Zeichnung geschehen. Letztere am besten mit einem weichen englischen Blei BBB, weil sie sich dann nicht so leicht verwischt als Kohle.

Bei Ausführung grösserer Bilder lasse man nicht mehr von der Epidermis abnehmen, als man in 8 bis 14 Tagen zu bemalen denkt und reibe nur das Stück mit obiger Mischung an, das für den Tag ausgeführt wird. Die Calquirung oder Pause geschieht ebenfalls stückweis. Zu diesem Zweck spanne man, wenn es die Grösse zulässt, den Carton, der hier geopfert werden muss und auf Oelpapier zu zeichnen ist, auf einen Holzrahmen, so dass die Zeichnung flach gegen die Wand gelegt werden kann. In dem Rahmen sind in der Mitte zwei runde Löcher gebohrt, die zweien starken in die Mauer getriebenen eisernen Pflöcken entsprechen, so dass, wenn der Rahmen mit den Löchern auf die Pflöcke gesteckt wird, derselbe lothrecht hängt. Dann beginne man die Pause oder Calque des für den Tag auszuführenden Stücks, aber immer mehr, als auszuführen möglich wäre. Ist am Abend die Malerei beendet, so schneide man das bereits fertige Stück aus dem Carton aus und bewahre es auf. Am nächsten Tage fährt man mit der Calque fort, indem das ausgeschnittene Stück des Cartons die noch frische Malerei nicht mehr bedecken und dadurch beschädigen kann. Ist am Abend die Arbeit vollendet, so schneide man das angefertigte Stück wieder aus dem Carton aus u. s. w., bis nach Vollendung des Ganzen; dann kann man die einzeln ausgeschnittenen Stücke des Cartons sammeln und auf eine Unterlage wieder zusammenkleben, was bei der letzten Ausführung des Bildes von Nutzen sein dürfte.

Calquirung und Pause geschehen wie gewöhnlich. Ist das zu malende Bild sehr gross, so kann der Rahmen nicht angewendet werden, und muss alsdann die Calquirung geschehen, wie bei der Freskomalerei, durch Zerschneidung des Cartons.

Soll eine freie Zeichnung durch Quadrate geschehen, so müssen diese abgeschnürt werden, indem man die Bildfläche durch Drahtstifte an den Kanten in dem gehörigen Verhältniss abtheilt. Im Allgemeinen gilt das Verfahren wie bei grossen Oelbildern, nur dass die Zeichnung nicht sogleich ganz auf die Wand gebracht wird, sondern diese Arbeit von 8 zu 8 oder 14 zu 14 Tagen vorgenommen wird, da die Epidermis nicht eher entfernt werden darf, als bis eine baldige Bemalung der Stelle stattfindet.

Bei der Malerei auf frischem Grunde erleiden Carton und Calque einige Modificationen.

Bei kleineren Bildern von einigen Quadratfussen ist es angenehm, die ganze Folie auftragen zu können und auch leicht ausführbar. Ist dieselbe geebnet und so weit innerhalb 2 bis 3 Stunden getrocknet, dass sie nicht mehr am Finger haftet, so

lege man die Calque auf und calquire oder pause das Ganze durch. Das Papier muss gut geölt sein. Durch den Druck der Stifte wird in den einzelnen Linien, die durchgedrückt werden, das Papier von selbst auf der frischen Folie befestigt. Soll nun zur Malung geschritten werden, so trenne man diesen Theil der Calque von der Folie, schneide das zu malende Stück fort, lasse aber den übrigen Theil des Papiers mit der Folie sitzen; dadurch erhält sie sich bis über 8 Tage frisch.

Bei grösseren Bildern ist die Einrichtung des Cartons auf einen Rahmen nöthig. Man trage indess nicht mehr Folie auf, als man in den nächsten Tagen zu bemalen denkt, calquire auf der frischen Folie und conservire die noch zu bemalende Stelle durch Andrücken von Wachstaffent, den man sich in Stücken verschiedener Grösse und Form vorräthig hält.

Bei ganz grossen Bildern wende man die Calquirung wie oben an, indem man den Carton zerschneidet, wie bei der gewöhnlichen al fresco-Malerei.

Soll eine Zeichnung nach Quadraten geschehen, so geschieht dies ebenfalls, indem die entsprechenden Quadrate mittelst Schnur und Kohle angedeutet werden. Zu diesem Zweck muss die ganze Bildfläche durch Stifte am Rande eingetheilt sein.

Soll endlich auf frischem Grunde bei kleineren Bildern eine Zeichnung aus freier Hand stattfinden, so bediene man sich der mit Terpentin und Kreidemasse präparirten Farbe, die mit Beinschwarz oder Casseler Erde am besten geschieht; man nehme dazu einen möglichst spitzen Pinsel.

2. Die Pastirung.

Auf trocknem Grunde geschieht diese ganz wie in der gewöhnlichen Oelmalerei, nur mit dem Unterschiede, dass sich die Farbe leichter behandelt und sich mit der angeriebenen Folie besser verbindet. Ein fetter, markiger Auftrag ist einem dünnen vorzuziehen, weil sich die Farben besser halten. Es liegt schon Weichheit oder Kraft, Fülle und Schwung in der Art, wie des Künstlers Hand die Farben durch den Pinsel aufträgt. Die Paste sei indess gleichmässig, nicht mit stark reliefartig hervortretenden Lichtern, überhaupt ist eine breite, markige Behandlung der spitzen, pikanten vorzuziehen. Stark hervortretende Lichter verlieren ihre Wirkung mit der Zeit, indem sich Unreinigkeiten und Staub dazwischen ablagern und schwer zu entfernen sind.

Bei der Malung auf frischem Grunde bedient man sich der hierzu geeigneten Mischung des Bindemittels der Folie sowohl, wie der Farben, je nachdem man eine glänzende oder mattglänzende Oberfläche des Bildes beabsichtigt, in möglichst fettem Auftrag. Diese Art der Malerei eignet sich trefflich zum Skizziren, indem man Farbe auf Farbe setzen kann, ohne zuletzt, wie bei der gewöhnlichen Oelmalerei, mit dem Pinsel darin zu versinken. Beabsichtigt man bei der Malung in frischer geeigneter Folie eine matte Bildfläche, so werden die Farben mit Terpentinharz möglichst dünn aufgetragen. Hier gehe man indess nicht zu oft über ein und dieselbe Stelle, weil sie sonst hervorschimmert. Ist die Farbe schon ganz angezogen, etwa nach 2 bis 3 Stunden, so male man nicht mehr darüber, sondern überlasse das mangelnde der Retouche. Eine grosse, zart getönte Luft zu malen, hat hier seine Schwierigkeiten, da heisst es „schnell sein". — Man lege nicht an, sondern fertige das, was man zu sagen hat, sogleich aus, das Bild wirkt dann um so klarer. Hier verändern sich die Farben, wie bei der Freskomalerei, ins Hellere, Kältere, man mische sie daher gesättigt und warm. Wenn man nach einer dunklen Oelskizze malt, erhält man ein helles Bild, dem Fresko nach der Trocknung durchaus ähnlich.

Für diese letzte Art der Malerei auf frischem Grunde ist es sehr vortheilhaft, bei der Anwendung derselben bei grösseren Arbeiten der Kreidemasse der Folie Farbenzusätze in Pulverform zu geben. Man kann hierzu alle als beständig erprobten Farben anwenden. Dies geschieht, ehe die Kreidemasse mit der Essenz zum Folienauftrag verbunden wird. Soll dies geschehen, so calquire man auf der Wand mit einem abgerundeten Elfenbein den Contour, der beim Auftrag der Folie zu halten ist; dann trage man die tingirte Folie in diesen Contour, warte dann bis zum Antrocknen der Folie und calquire dann auf die Folie den feineren Contour und die Details mittelst einer Kupferstechernadel. Die Tingirung der Kreidemasse darf nie $\frac{1}{3}$ des Gehalts der Kreidemasse, besonders bei schwer trocknenden Farbenpulvern, überschreiten, weil sonst der Trokkenprozess aus dem Gleichgewicht kommt. Eine so präparirte Folie gewährt grosse Vortheile und ziehe ich sie der Malung auf der weissen Folie vor. Die geringe Mühe der ersten rohen Calque belohnt sich beim Maler zehnfach, indem dieser Untergrund wie eine Untermalung zu denken ist.

Auch zur Austrocknung und zum Trockenmalen ist der Folie eine Tingirung sehr dienlich und kann nach einem roh calquirten Contour gut geschehen. Es gehört hierzu indess Uebung, um bei der Ebnung der Folie den Contour nicht zu verwischen. In solchen Fällen habe ich die Folie nicht geebnet, sondern blos mit dem Spatel und einiger Nachhülfe mit einem weichhaarigen Pinsel behandelt. Es lassen sich auf tingirter Folie beim Trockenmalen schöne transparente Effekte erzeugen.

(Schluss folgt.)

Die acht Marmorgruppen auf der Schlossbrücke zu Berlin.

(Fortsetzung.)

(Hierzu eine Radirung.)

Der Krieger hat nun die ernste Kunst der Waffenführung erlernt. Zum Zeichen, dass er würdig sei, in die Reihen der Kämpfenden zu treten, empfängt er das Symbol des persönlichsten Kampfes, das Schwert, aus den Händen der vorkämpfenden Gottheit. In dieser Aufgabe ist etwas von der feierlichen Haupt-Action einer öffentlichen Mündigkeitserklärung. Das hat Möller, der Künstler, auch nicht entfernt, im Gegentheil urgirt, hat aber auch dadurch der Kälte des Steif-Feierlichen, das solchen Handlungen anklebt, nicht ganz entgehen können. Der sich ganz unbekleidet darstellende Jüngling-Mann scheint ein Gelöbniss der Tapferkeit, das er etwa ablegt, mit der auf die Brust gelegten Rechten zu bekräftigen. Mit der Linken aber greift er nach dem kurzen Schwerte, welches die fest und ernst daherschreitende Athene ihm mit hocherhobener Rechten feierlichst übergiebt. Als glückliche Vorbedeutung oder als Aufmunterung des jungen Geweihten trägt die Göttin auf der Fläche der linken Hand eine auf der Kugel stehende Nikefigur. So stellt sich die Gruppe als eine Verkörperung des Gebens und Empfangens in möglichst emphatischer Form dar. Der Körper des jungen Kriegers ist saftig und voll, fast ein wenig zu sehr. Die Stellung der Athene erinnert etwas an die strenge Haltung dieser Göttin in dem hieratischen Styl der Antike, namentlich von vorne gesehen. Von der linken Seite sieht man ihre feierlich schreitende Bewegung.

Nachdem nun der Krieger für seinen ernsten Beruf geweiht und ausgerüstet ist, wird er — wie die Gruppe von Albert Wolff veranschaulicht — in den Kampf geführt. Schwerlich würde man alle die gewählten Darstellungsmotive, durch welche hindurch der Krieger zum eigentlichen Kampf sich so zu sagen hinzögert, anders als zum Theil unvortheilhaft für die Plastik bezeichnen können, allein es sollte neben der allgemeinen Be-

deutung noch die besondere Beziehung zu den Freiheitskriegen zum Ausdruck kommen, an welche auf den oben genannten Plätzen so Vieles und an welche sich das Volk so gern erinnert. So deutet der Unterricht in den Waffen auf die Uebungen des Landsturms, die Schwertverleihung auf die Weihe der Freiwilligen, und auf ihren denkwürdigen Auszug der oben angeführte Gang des Kriegers in den Kampf. — Es scheint, als ob der Künstler sich mit Fleiss vor einer Zusammenstellung gehütet habe, welche zu stark an unser modernes Ausmarschiren erinnert hätte; deshalb hat er den Moment der Darstellung dicht vor dem Kampf gewählt und dadurch Gelegenheit zu einer grösseren Bewegung bekommen. In Bezug auf die Idee des ganzen Gruppen-Complexes bringt das eine günstige Wirkung hervor, da es den ganzen Verlauf mehr beschleunigt als verzögert. So sieht man das Schwert, das in der vorigen Gruppe erst in die Hand des Kämpfers gelegt wurde, hier schon halb aus der Scheide gezogen. Und gleich ihm drückt auch die Körperstellung und Bewegung des jungen Helden Anlauf, Unternehmung, Kampffertigkeit aus; es ist ein Aufwallen der Muskeln, die der Thätigkeit entgegenschwellen. Der Körper ist mit grosser Tüchtigkeit aufgebaut und durchgeführt; nur hat für unser Gefühl das gestreckte, rechte Bein etwas zu grade Linien. — Was die Pallas Athene dagegen anbetrifft, so hat sie in ihrer Erscheinung etwas Unvermitteltes zum Krieger, obgleich sie sich geradeswegs zu ihm wendet. Indem wir uns Rechenschaft von diesem Eindruck zu geben bemüht sind, möchten wir fragen, ob dieselbe nicht in der ungewohnten Rolle liegt, die der Künstler ihr zuertheilt hat. Wir sind von der griechischen Skulptur her gewohnt, die Athene, sofern es sich um ihre kriegerischen Eigenschaften handelt, nicht anders, denn als Mit- oder Vorkämpferin zu sehen. Sie schreitet zum Kampf als Promachos, hilft kämpfen als Alalkomene und erscheint bei diesen Beschäftigungen immer gerüstet. Hier steht sie aber siegverheissend und auffordernd, überredend gleichsam; jenes, indem sie dem Krieger einen Siegeskranz als Lohn der Tapferkeit zeigt, dieses, indem sie den linken Arm winkend und aufmunternd erhebt. Es hat dieses schon in der Idee etwas zu Mildes, fast möchten wir sagen, zu Herablassendes für den ernsten und strengen Charakter der Athene, und die Ausführung vermehrt eher diesen Ausdruck, als dass er ihn verminderte. Dadurch erhält sie und ihr Thun nun zugleich eine genauere, fast menschlich-persönliche Beziehung zu dem Schützling, die er seinerseits nicht zu theilen scheint. Die Idee, die wir oben bei der Schievelbein'schen Gruppe schon berührten, dass man die Pallas sich auch als die Verkörperung der göttlichen Eigenschaften des Menschen denken könne, ist hier nicht anwendbar; Alles wegen der der Göttin beigelegten Handlung, welche eine Gegenüberstellung im Geiste ist und daher auch äusserlich gewiss zu derjenigen Stellung beigetragen hat, die wir eine unvermittelte genannt haben. Im Uebrigen zeigt das Werk, so weit es vollendet ist — und es ist der Vollendung ziemlich nahe — eine liebevolle, tüchtige Arbeitskraft, die es gewissenhaft mit ihrer Aufgabe nimmt.

Gustav Bläser hatte nun die Aufgabe, Ziel und Spitze von all' den bisher beschriebenen Vorbereitungen, den Kampf selber, darzustellen. Hier erscheint also Athene als Mitkämpferin. Wir theilen unsern Lesern von dieser schönen Gruppe eine Abbildung, die L. Pietsch ausgeführt hat, nebenliegend mit. Es springt uns da die elastische Gestalt eines jungen Kriegers entgegen, welcher mit vorgebeugtem Oberkörper und mit gestrecktem, fortschnellendem Bein, ganz Anspannung und Bewegung, ganz momentergreifende Aufmerksamkeit, das Schwert gegen den gegenüber gedachten Feind zückt. Ueber ihn empor ragt die Pallas mit Schild und Speer, womit sie eben zum Wurfe ausholt. Die Idee der Gruppe ist trefflich zum Ausdruck gekommen. Die Göttin ist hier wieder die Verkörperung der Tapferkeit und Streitbarkeit und doch ist, bei aller Uebereinstimmung der schönen Griechischen Gesichtsformen Beider mit einander, der Contrast zwischen dem göttlichen und menschlichen Ausdruck in den Zügen glücklich ausgeprägt. Auf dem stolz und schwungvoll zurückgebogenen Hals der Minerva ruht majestätisch der helmgezierte Kopf; durch die leidenschaftslosen Züge schimmert nur ein ruhiges, siegesgewisses Lächeln; dagegen verfehlt das schöne Antlitz des Jünglings weder die menschliche Leidenschaftlichkeit, noch auch das Gefühl der Wankelmüthigkeit des Kriegsglücks. Aber nicht bloss den Köpfen ist dieser so schön erfasste und fein durchgeführte Unterschied der Götter- und Menschenfigur eingeformt worden, er zeigt sich auch in den Körpern und deren Haltung. Stolz, hoch und ruhig schreitet die Göttin, geschmeidig vorgebogen springt der erdgeborne Schützling, und indem er den Eindruck macht, als schnelle er sich, förmlich wie ein abgeschossener Pfeil, mit elastischem Schwunge hinter der schützenden Göttin hervor, dient diese Anordnung zugleich, um der Idee der ganzen Gruppe Nachdruck zu geben. Der Künstler hat die schwierige Körperlage, die sich besonders für das ausgestreckte, rechte Bein bei der Drehung, in der er vorspringt, ergiebt, nicht gescheut, vielmehr die Aufgabe so meisterhaft gelös't, dass seine Absicht den klarsten Ausdruck bekommen hat. (Schluss folgt)

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

II.

Kein Forscher wird mehr durch Porte Portese zu dem Lustschloss Magliana seine Wanderungen richten, um die von Rafael in seinen letzten Jahren dafür componirten Fresken zu beschauen; denn selbst die Werke Rafaels haben es nicht verschmähen dürfen, in's Pfandhaus zu wandern. — Ohnehin schon beschädigt, haben sie auch dadurch verloren, wie ein jedes Kunstwerk verliert, wenn es von dem Orte entfernt wird, für den es gedacht war. Alle Museen sind, ungeachtet ihrer Nothwendigkeit und ihres Segens für unsere Zeiten, darin vom Uebel, weil ihr Princip alle Kunstwerke von ihren ursprünglichen Umgebungen zu trennen genöthigt ist. Welchen Eindruck würden die flandrischen grossen Werke am Orte ihrer Bestimmung in den Kirchen von Gent und Brügge machen!

Der Gemäldeschmuck der Kapelle des Lustschlosses Magliana, jetzt im Besitz der Mönche von S. Cäcilie in Trastevere, bestand in vier Lünetten[1]), aus der Heimsuchung und Verkündigung, einer Glorie Gott Vaters und dem Marterthum der heiligen Felicitas. Die beiden ersten dieser Bilder, die Heimsuchung und Verkündigung, schreibt man mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Giovanni lo Spagna zu; zwischen den beiden Figuren der letzteren lag ein Fenster. Gott Vater in der Glorie der Engel, das besterhaltene dieser Bilder, wird in der Composition wohl dem Rafael sicher angehören, wenn auch die Ausführung von irgend einem Schüler herrühren mag. Unbezweifelt als ein Werk Rafaels ist dagegen das Marterthum der heiligen Felicitas betrachtet worden. Der Hauptvorgang dieser figurenreichen Composition ist erst vor nicht vielen Jahren zerstört worden. Es wurde ein Fenster durch die Mauer dieser Lünette gebrochen, oder nach anderer Aussage ein Altar in dieselbe eingelassen. Wir würden somit um die Kenntniss

1) Passavant I. 290 und II. 349. Vasari thut dieser Werke keine Erwähnung.

dieser Composition gekommen sein, wenn sie nicht durch den Stich des Marc-Anton auf uns gekommen wäre; den nerhalten sind nur die Gruppen zu beiden Seiten.

Wir können es nicht unterlassen, auf die Benennung des von Rafael herrührenden Bildes: „Marterthum der heiligen Felicitas" mit einem bescheidenen Zweifel an deren Richtigkeit zurückzukommen. Es stehen uns augenblicklich nicht Hülfsmittel genug zu Gebote, um den Ursprung dieser Benennung nachzuweisen. Auf den bei Passavant beigebrachten Kupferstichen kommen die Beischriften *Sancta Juliana etc.*, *S. Cecilia* vor; ein Beweis, dass man schon lange die Sicherheit des Gegenstandes verloren hat. — Gehen wir nun auf die gebräuchliche Benennung: S. Felicitas ein, so weist das Martyrologium der Acta Bollandi nur zwei Heilige unter dem Namen: S. Felicitas mit näheren Umständen des Todes auf. Die erste lebte 200 nach Chr. und hat die Geschichte ihres Leidens schriftlich hinterlassen. Sie gebar im Kerker, ward den Thieren des Circus vorgeworfen, und zwar vergebens, und starb dann durch den Henker. Diese kann also die Heilige unseres Bildes nicht sein[1]).

Die andere heilige Felicitas lebte unter Marc-Aurel. Sie war eine römische Matrone, lange Wittwe, und hatte sieben Söhne. Diese wurden ihrer Glaubenstreue halber auf verschiedene Weise getödtet und dann die dadurch nicht abtrünnig gewordene Mutter enthauptet. Dieser Hergang findet sich erzählt bei Mätzler, Landshut 1840. Diesen Vorgang hat Rafael aber auch nicht dargestellt, denn wir sehen keine Matrone, sondern ein jüngeres Weib, und zwei Enthauptete statt der sieben Söhne. Dazu finden wir im Bilde eine ganz andere Marter und Rafael hat sich gewiss nicht aus künstlerischer Freiheit — die überdies bei Märtyrern unstatthaft wäre, weil die Art ihres gewaltsamen Todes zu ihren Eigenthümlichkeiten wurde, — den Kessel gewählt. Rafael hat ganz gewiss den Hergang treu festgehalten und festhalten müssen. — In der Voraussetzung nun, dass diese letztere Felicitas vorgestellt sei, hat man eine Aehnlichkeit dieser mit der Mutter Maccabäa gefunden, die auch ihre sieben Söhne sterben liess, ohne sich zum Genusse des Schweinefleisches bewegt zu fühlen, und daraus[2]) Grund genommen, für die Marter der Heiligen um 269 nach Chr. Maccab. II. 7 als Quelle anzugeben. Es kann aber auch die Maccabäa selbst nicht dargestellt sein, weil unsere Heilige jung ist und der sieben Söhne entbehrt. Auf dieselbe Weise sah unter Hadrian die heilige Symphorosa ihre sieben Söhne sterben und ward dann an den Haaren aufgehängt. — Wir glauben nun vorläufig, durch die Beischriften der erwähnten Stiche geleitet, an die Marter der heiligen Cäcilia erinnern zu dürfen. Zuerst wurden ihr Mann und Schwager Valerian und Tiburtius vor der Stadt bei der Statue des Jupiter hingerichtet; unser Bild zeigt aber rechts die Statue des Jupiter und dabei zwei Hingerichtete — darauf wurde Cäcilia in siedendes Wasser geworfen, worin sie unversehrt blieb — und sie scheint in unserem Bilde ohne Qualen im glühenden Kessel, — und dann später enthauptet.

Die heilige Juliana bietet keine Aehnlichkeit dar und auch der heilige Johannes kann nicht gemeint sein, denn die gemarterte Person erscheint als ein Weib mit langem Frauenhaar. Geweiht war die Kapelle Johannes dem Täufer, wie eine Inschrift bei Platner besagt. — Es schien uns diese Ausführung nicht gleichgültig, weil es nicht gleichgültig ist, den wahren Gegenstand eines Bildes zu wissen, das Ansprüche an Geltung hat, und wenn einmal die Forschung und das Erkennen berechtigt sind, so kann dieser das Kleinste nicht unbedeutend sein.

1) Ausführlich erzählt bei Saint Victor: Blüthen der Heiligen.

2) Wie Passavant II. 319.

Da in der neuen Herausgabe dieser Werke[1]) die erhaltenen Theile des Bildes durch eine theilende Linie angegeben sind, brauchen wir nicht darauf zurückzukommen, bemerken jedoch, dass die Theilungslinie rechts am Thron des Zeus etwas zu weit geht, indem ein Weniges mehr erhalten ist.

Von den Venetianern findet man fast nur den Giov. Bellini vertreten:

81 und 380 enthalten in geringer Variation denselben Gegenstand. Maria in trono, rechts Sebastian, links der h. Rochus; Hintergrund eine blaue Luft. $1\frac{1}{2}$ Fuss lang, $\frac{3}{4}$ Fuss hoch. Dieses Bild findet sich zum Drittenmal und zwar besonders gut im Besitz des Directors P. v. Cornelius zu Berlin.

89. 435. 770. 1954 u. s. w. sind noch angebliche Madonnen dieses Künstlers; die erste ist eine Copie aus der Galerie Doria und hat wie die zweite den ausgeschriebenen Namen des Künstlers. Auch ein Bacchanal aus der Schule dieses Künstlers (1620), in der beträchtlichen Grösse von 7 Fuss Länge und 5 Fuss Höhe, befindet sich in dieser Galerie.

Aus der Schule des Paul Veronese ist besonders ein Gemälde wegen der schönen Composition hervorzuheben, es ist:

944. Susanne, im Begriff ins Bad zu steigen, als sie von zwei Alten belauscht wird. Die Bewegungen der Susanne wie das Benehmen der Alten sind so mässig und einfach gehalten, dass dieses Bild einen wohlthätigen Eindruck ausübt. Die Figuren sind beinahe in Lebensgrösse.

491. Ein sehr gutes Architekturbild von Canaletto beschliesst die Reihe der Venetianer; es ist wohl erhalten und hat eine Grösse von $1\frac{1}{4}$ Fuss Höhe und $1\frac{1}{2}$ Fuss Länge.

Von Annibale Caracci begegnen wir einer Pieta

566. in der Grösse von 2 Fuss Höhe und $1\frac{1}{2}$ Fuss Breite. Dieses Bild hat in der Composition, in der Farbe des blauen Gewandes der Maria, in der Behandlung des Nackten am todten Christus so viel Aehnlichkeit, ja in Uebereinstimmung der Grösse, mit einer Pieta des Caracci, im Besitze des Berichterstatters zu Berlin, dass daraus die Angehörigkeit dieser Bilder für einen Meister hervorgeht.

27. Albani: Tanzende Amoren. $1\frac{1}{2}$ Fuss lang, $\frac{3}{4}$ Fuss hoch.

Von Guido Reni findet sich ein ganz vorzügliches Bild vor:

1003. Es ist das Portrait des Advokaten Farinaccio, welcher die Familie Cenci vertheidigte, und zeichnet sich durch Wiedergabe der Eigenthümlichkeit dieses Mannes aus. Brustbild von 2 Fuss Höhe.

880. Guido Reni: Brustbild eines jugendlichen Cardinals. Dieses Portrait, ebenso vortrefflich in Auffassung und Erhaltung wie das vorige, hat eine frische, blühende Farbe und könnte deshalb, wie seiner ganzen Behandlung nach, mit Wahrscheinlichkeit dem Domenichino zugeschrieben werden. — Im Fache des Bildnisses scheinen diese beiden Werke das Beste der Schule der Eklektik zu sein.

Dem Guido Reni wird ausserdem noch ein Bild des Bacchus und der Ariadne mit Gefolge, in kleinen Figuren, auf blauem Grunde, zugeschrieben. 3 Fuss lang, 2 Fuss breit.

Aus der grossen Reihe italienischer Malerei heben wir schliesslich nur noch zwei Werke des Michel-Angelo Caravaggio hervor, nämlich:

159. Ein Concert in mehreren halben Figuren. 4 Fuss hoch, 8 Fuss lang und

1229. Der Amor sagro und der Amor profano. 4 Fuss breit,

1) *S. Freschi della Villa Magliana di Raffaello d'Urbino incisi ed editi da L. Gruner. London 1847.* Ernst Platner sagt in seinem Text, dass eine Zeichnung zum Gott Vater durch die Vicar'sche Sammlung nach Lille gekommen sei, und Passavant führt für das Marterthum der h. Felicitas zwei Zeichnungen in Wien und Dresden an.

8 Fuss hoch. Ein im Bereich der Schulauffassung charakteristisches Werk, — und wenden uns zum Schluss zu den wenigen bemerkenswerthen Werken der nicht italienischen Schulen.

91. Leonardo da Vinci benannt: Cleopatra steht in halber Figur ganz unbekleidet im Bilde. Das blonde, feingekräuselte Haar bedeckt hinten ein grünes, glattes Mützchen und am Halse hängt an einer schwarzen, feinen Schnur ein kleiner Perlenschmuck mit bunten Steinen; auch jedes Ohr schmückt eine Perle. Mit der linken Hand hält sie die Schlange in der Entfernung von zwei Handbreit gegen die linke Brust, auf welche diese im Bogen zuschiesst und den tödtlichen Biss in der Mitte vollführt. Die rechte Hand ruht am Deckel des vor ihr stehenden Korbes. Im Hintergrunde sieht man durch ein Fenster die Architektur eines Hofes in hellrothem Ton. Die Carnation hat einen sehr bräunlichen Ton in den Schatten.

Man darf durch die erste Anschauung dieses Bildes dem Leonardo es absprechen, die Zeichnung ist ihm durchaus nicht verwandt, vielmehr spricht Manches dafür, dass diese Arbeit einem der in Italien gewesenen Niederländer angehörig ist. Ein scheinbar sehr äusserlicher Grund dafür liegt auch darin, dass die Form und Art des Korbes ganz Niederländisch ist und keinem Italienischen Geräth gleicht; allein das ganze Werk trägt den Charakter der Italienischen Niederländer. Das Bild ist 3 Fuss hoch und gut erhalten.

1540. P. Breughel: Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, eine aus sehr vielen kleinen Figuren, in reicher Landschaft bestehenden Composition. Dieses wohlerhaltene Bild hat 6 Fuss Länge, 4 Fuss Höhe, den ausgeschriebenen Namen und die Zahl 1601.

Unter den vielen Bildern der holländischen Schulen verdienen besonders ein Molenaer (730), ein van der Velde, im Vordergrunde einer Landschaft eine Gruppe gelagerten Viehs, 1 Fuss hoch, 1¾ Fuss breit, und zwei Seestücke von Backhuisen rühmliche Erwähnung (970 und 10). Zwei Niederländische Portraits verdienen auch hervorgehoben zu werden.

193. Kopf eines jungen Mannes ohne Bart, blond und mit einer schwarzen Mütze bedeckt. Der warme Ton dieses Bildes, die weiche Modellirung und der entschiedene Charakterausdruck erheben gleichmässig seinen Werth. 1¾ Fuss hoch, 1¼ Fuss breit.

232. Männliches Portrait eines Mannes in mittleren Jahren, der sich aus der Profilstellung nach rechts wendet. Diese Bewegung ist, wie andere Bilder beweisen, dem Barth. van der Helst eigen [1]), weil sie sich zur entschiedenen Auffassung eignet. Die Behandlung des langen, ungelockten Haares, des Spitzenkragens und die kräftige Farbe stimmen zur Energie der Auffassung so vollständig, dass man dieses vortreffliche Werk dem van der Helst unbedingt zuschreiben kann. 1¾ Fuss hoch, 1¼ Fuss breit.

731. A. Dürer benannt: Anbetung des Kindes. Das Kind ruht nackt auf dem Boden einer Hütte, einzelne schwarze Strahlen gehen von ihm aus. Zwei weiss gewandete Engel mit rothen Flügeln knien, dem Beschauer den Rücken wendend, vor ihm. Josef in rothem Kleide, den Stab in der linken Hand, kniet rechts hinter dem Kinde und links knien Maria und ein anderes Weib, den Kopf mit weissen Tüchern umbunden. Im Mittelgrunde, über die Brüstung der Hütte, lehnen sich von aussen zwei Personen, der Schäferstab der einen charakterisirt sie als Schäfer; den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der Entfernung am Ufer eines Flusses die Stadt.

Links sieht man in den Stall, wo Ochs und Esel stehen, und oben im Bilde links halten ein weiss und ein blau gekleideter Engel, deren Flügel eben roth, unten weiss sind, einen inwendig rothen, aussen in Schwarz und Gold gemusterten Teppich herab. Das Bild hat 8 Fuss Höhe und 4 Fuss Breite.

Die Betrachtung dieses Bildes erweist sehr bald, dass es entfernt nicht von Dürer herrührt, sondern eine Mischung oberdeutscher und flandrischer Elemente anzunehmen ist. Der braune Ton und der ganze Styl zeigt einen Oberdeutschen, der die flandrische Art aufgenommen hat. Es dürfte dieses Werk daher wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Friedrich oder Jesse Herlen zugeschrieben werden.

Noch ein Bild besonderen Werths bleibt uns beim Abschied dieser mobilen Galerie [1]) zu erwähnen übrig, und wir hoffen, dass es, wie die vielen anderen unseres kurzen Berichtes, Lokkung genug sein wird für die leeren oder schwach besetzten Stellen unserer deutschen Museen, um ihre Erwerbung zu versuchen.

1541. Bolognesisch benannt: Halbe Figur eines Heiligen in braungelbem Gewand und kurzem, weissem Haar, der in Andacht nach links zu einem Cruzifix, das, aus zwei Baumzweigen gebildet, im Freien steht, aufblickt. 2¾ Fuss hoch, 2 Fuss breit. Dieses wohlerhaltene Bild ist durchaus unerkannt. Es gehört der Spanischen Schule und in dieser dem Zurbaran an, wie es der Vergleich mit dessen Bildern ausweist.

Kunstliteratur.

Die Geschichte des deutschen Volkes in fünfzehn grossen Bildern dargestellt von Karl Heinrich Hermann aus Dresden. Mit erläuterndem Text von Dr. R. Foss, nebst Vorwort von Dr. J. Stahl. I.—III. Lief. (9 Tafeln.) Gotha, Justus Perthes. 1852.

Der rührige Künstler, von dessen umfassendem Werke nunmehr die ersten drei Lieferungen vorliegen, hat sich in demselben das Ziel gesetzt, die Geschichte des deutschen Volkes nicht allein in ihren hervorragenden Momenten, in jenen glänzenden oder gewaltigen Scenen, mit denen sie über die Bühne der Weltgeschichte dahingerauscht ist, sondern auch in dem weitverzweigten, inneren Gewebe, das sich als Kulturleben in Sitte, Kunst und Wissenschaft still, doch bedeutungsvoll hinspinnt, zur Darstellung zu bringen. Fünfzehn Blätter von 20 Zoll Höhe und 28 Zoll Breite sollen uns eben so viele Hauptabschnitte der deutschen Geschichte von der heidnischen Urzeit an bis in die Gegenwart hinauf vor Augen führen. Der Hinblick auf so viele Beziehungen des staatlichen, gesellschaftlichen und Privatlebens bedingte eine Vielgestaltigkeit und Vielgliedrigkeit der Darstellungen, welche zur Annahme eines gemeinsamen architektonischen Gerüstes führte. Dieses dient nicht allein den Einzelbildern als Bühne, Hintergrund, Rahmen und Eintheilung, sondern gewährt auch an sich wieder ein bedeutsames Moment für die Charakteristik der Kunstformen jeder besonderen Periode. Denn nach Möglichkeit strebte der Maler danach, jeden Zeitabschnitt in seinem eignen Kostüm und in der Umgebung seiner speziellen Architekturformen zur Anschauung zu bringen.

Lag in dieser Aufgabe eine unendliche Fülle von Beziehungen, eine grosse Reichhaltigkeit von Motiven zu Einzelbil-

1) Ein echtes, unbestrittenes Portrait des van der Helst, im Besitze des Berichterstatters, hat ganz und gar dieselbe Stellung, dieselbe Farbe, Haar- und Spitzenbehandlung.

1) Unter den Werken der Skulptur, die meistens der Jetztzeit angehören, verdient nur eine fast 5 Fuss hohe weibliche Bronzestatue des Alterthums vorzügliche Erwähnung; da wir jedoch anderwärts auf dieses von Visconti so eben publicirte Werk zurückkommen, übergehen wir es hier; der Kopf scheint Portrait zu sein.

dern, so war in ihr und durch ihr Wesen zugleich eine Beschränkung eigener Art gegeben. Es verstand sich nämlich von selbst, dass von einem vollen, realen Erfassen geschichtlicher Ereignisse und von entsprechendem Wiedergeben derselben hier nicht die Rede sein konnte. Der Künstler strebte auch nach einem solchen nicht, behielt vielmehr ausschliesslich eine Disposition des Ganzen und eine Durchführung des Einzelnen im Auge, die eher die Bezeichnung einer symbolisch-allegorischen Behandlung verdiente. Nicht, als führe er uns nicht die Gestalten der Geschichte und die hervorstechenden Thaten derselben selbst vor: aber die Art, wie sie Existenz gewonnen haben, ist mehr andeutend als erschöpfend; die Formen, durch welche sie sich aussprechen, bleiben in einer gewissen typischen Allgemeinheit haften und vermögen nicht zum Ausdruck individuellen Lebens durchzudringen. Gleichwohl kann es unsere Absicht nicht sein, dies zurückweisen und die Frage stellen zu wollen, warum der Künstler gerade Dieses und nicht etwa Anderes uns geboten habe. Das wäre ebenso eigensinnig, als wenn wir vom Weinstock Feigen und vom Feigenbaum Datteln verlangen wollten. Es kann sich immer nur darum handeln, ob Jemand Das, was er seiner Natur und seinem Zwecke nach geben musste, in entsprechender Weise herausgebracht hat. Nun aber ging Hermann nicht darauf aus, einzelne ergreifende Momente mit dramatischer Vollgewalt und im Fleisch und Blut geschichtlicher Realität hervorzuheben und die Seele des Beschauers sympathisch hinzureissen. Er dachte an die Zeiten, wo die Kunst sich gütig herbeiliess, kindlichen Geschlechtern Belehrung zu gewähren, und in diesem Sinne entwarf er in seiner Bilderschrift einen Commentar zur Geschichte des deutschen Volkes für das deutsche Volk. Diese Absicht werden wir als Maassstab an die Beurtheilung der Tafeln halten müssen, und von diesem Gesichtspunkt aus wird es an manchfaltiger Befriedigung, an erspriesslicher Anregung und Belehrung nicht mangeln. Namentlich würde uns diese Art der Behandlung ganz geeignet erscheinen, um der Jugend eine lebendigere Anschauung vom Gange und Wesen der Geschichte des grossen Vaterlandes zu verschaffen, als das blosse Wort zu gewähren vermag.

Für die Auffassung des Künstlers ist noch der Umstand besonders hervorzuheben, dass ein schlichter, religiöser Sinn sich durch seine Entwürfe hindurchzieht und überall einen sichtbaren Verbindungsfaden zwischen den einzelnen Bildern knüpft. Die Mitte jedes der grossen Blätter nimmt eine Darstellung ein, die das religiöse Element wesentlich betont und gleichsam als Krystallisationskern für die übrigen, dem ideellen Gehalt nach untergeordnete Scenen zu betrachten ist.

Das Vorwort, mit welchem Stahl den begleitenden Text eingeleitet hat, enthält eine fein und geistreich geschriebene Charakteristik des Strebens und Zieles, welchem das Werk sich gewidmet hat. Weniger wird man sich mit dem Texte des Dr. Foss einverstanden erklären, da derselbe von einer Geschichtsanschauung beherrscht wird, die durch ihre Einseitigkeit und Kleinlichkeit unangenehm berührt. Diese Eigenschaften sind um so schädlicher, da sie zugleich eine Schiefheit des Urtheils bedingen, die stets in demselben Maasse zunehmen muss, in welchem der geistige Horizont des Darstellers beschränkt ist. Ohne uns indess bei diesen, hier doch nur nebensächlich zu betrachtenden Dingen länger aufzuhalten, schreiten wir jetzt zur Besichtigung der vorliegenden Blätter.

Da die einzelnen Darstellungen verschiedenen Stechern übertragen werden mussten, so konnten die Bilder nicht in ihrer wirklichen Aufeinanderfolge gegeben werden. So enthielt das erste Heft die Tafeln IV, V und VIII; das zweite Taf. X, XI, XIV; das dritte Taf. III, IX, XIII. Nehmen wir indess diese neun Blätter zusammen, so ergiebt sich theilweise schon eine ununterbrochene Reihe, die wir denn auch nun in ihrer Folgerichtigkeit vornehmen wollen. Man braucht ja nur die ersten beiden Tafeln in Gedanken hinzuzufügen und nachher die Lücken zwischen Tafel 5 und 8, 11 und 13 auszufüllen oder zu überspringen.

Auf dem dritten Blatt erblicken wir im Hauptfelde oben den Inhalt des christlichen Glaubensbekenntnisses dargestellt. In der Mitte das jüngste Gericht, oben auf Wolken der Heiland, umgeben von den geflügelten Heerschaaren des Himmels; noch höher Gott Vater und über diesem der heilige Geist; zu den Seiten schwebende Engel, die der Sonne, dem Mond und den Gestirnen ihre Bahnen anzuweisen scheinen. Darunter, auf der Erde bietet sich die Schöpfungsgeschichte unseren Blicken dar; Quellen brechen sprudelnd aus der kaum erstandenen Erdrinde hervor, ringsumdrängt von den vielgestaltigen Geschlechtern der Thierwelt; in der Mitte unter ihnen erheben sich Adam und Eva, aufrechter Haltung mit dem Blick nach Oben, denn sie allein sind ja berufen, den Herrn zu erkennen und seine Herrlichkeit zu schauen. Auf der einen Seite sehen wir dann den Opfertod des Erlösers am Kreuz und die beiden Schächer. Gegenüber die Ausgiessung des heiligen Geistes. Das Ganze umfasst also das Erlösungswerk und die Stiftung jenes neuen Bundes, der fortan die Grundlage der menschlichen Entwickelung zu werden bestimmt war, den der Künstler auch hier als Angelpunkt der Geschichte der neuen Kulturvölker aufgefasst hat. Die übrigen Theile der Tafel werden durch ein System von Architektur in zwei Stockwerke, und jedes derselben in ein breiteres Mittelfeld und je drei schmalere zu beiden Seiten eingetheilt. Diese Architektur besteht aus den Elementen altrömischer Bauweise, mit welcher gemischt das neuere Rundbogen-System sich bereits geltend macht. Das obere Geschoss aber zeigt eine etwas seltsame Combination von Stein- und Holzbau, wie sie wohl in Wirklichkeit niemals bestanden hat. Indess war es damit auch eine missliche Sache, da bei den waldwüchsigen Stämmen der alten Germanen an einen Baustyl überhaupt noch nicht zu denken war. In der untern Reihe haben wir nun die wilden Kämpfe der Völkerwanderung, das Anstürzen jener Springfluth über das morsche, römische Reich und den Zusammensturz des letzteren. Wir sehen da die Niederlage der Ostgothen durch die Hunnen und den Fall des Königs Hermanrich. Gleich daneben hält Alarich seinen Siegeseinzug in Rom und befiehlt seinen Kriegern die Rückerstattung der geraubten, kirchlichen Gefässe. Dann sehen wir Geiserich, den grimmen Vandalenkönig, über Afrika's Nordküste gebieten. Attila's Flucht und Theodorich's Tod schildert das folgende Bild; nebenan kommt Romulus Augustulus in Odoaker's Lager, um den Purpur abzulegen, den sonst der Gang der Ereignisse ihm von den Schultern reissen würde. Endlich König Chlodwigs Bekehrung zum Christenthum mitten im Wüthen der Schlacht. Das Mittelbild enthält die Landung Hengist's und Horsa's in England, also die Verbreitung der germanischen Stämme über den keltischen Norden. Von dort ja sollte dafür dem Mutterlande jene bedeutsame Rückwirkung kommen, welche die Verbreitung christlicher Lehre in den Gauen Germaniens zur Folge hatte. Deshalb erblicken wir auf den oberen Bildern

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 11 und eine Radirung bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 11. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

die Bekehrungsversuche jener irischen und englischen Mönche, des Wilibrord, Kilian und Emmeran, deren Streben durch den Martertod besiegelt wurde. Erst dem Bonifacius, den das Mittelbild zeigt, gelingt es, die Gewalt des rauhen Heidenthums zu brechen und die widerstrebenden Sachsen unter das milde Joch des Kreuzes zu beugen. Verwandte Bestrebungen sehen wir in den äussersten Bildern der Reihe durch Ulfilas' Bibelübersetzung und Sturmio's Begründung einer Pflanzschule von Missionären vergegenwärtigt. Gestochen ist dieses Blatt von Merz in München.

Das vierte Blatt stellt die Entwickelung der Kirche und des christlichen Staates unter den Karolingern dar. Das architektonische Gerüst bildet hier eine niedrige, kryptenartige, untere Abtheilung, welcher eine schwere Pfeiler-Architektur eigen ist, und die vom oberen Theile durch Bogenfries und Zinnenkranz geschieden wird. Unten links sehen wir jenen kräftigen Pipin von Heristall, den Begründer karolingischer Machtherrlichkeit, als Majordomus das Reich verwalten. In der Mitteldarstellung verkündet das wilde Kampfgewühl, das auf dem Grunde einer maurischen Bogen-Architektur sich tummelt, die tödtlichen Streiche, mit welchen der Hammer Karl auf die Mauren herabfuhr. Nach solchen Thaten erfolgt dann rechts auf dem Eckbilde die Absetzung des schwachen Merovingers Chilperich, dem das Zeichen freier Manneswürde, das lange Haupthaar, abgeschnitten wird, und die Erhebung Pipins des Kurzen auf den fränkischen Thron. Das obere Geschoss steigt als reiche Baugruppe empor, die im Mittelgrund einen polygonen Bau hat, wie er den karolingischen Kirchenbauten eigen zu sein pflegt. Auf diesem mannichfach gestalteten Terrain breitet sich in all' ihrem Glanze die Herrscherperiode Karls des Grossen aus. Wir sehen links die Taufe des zwölfjährigen Knaben durch Papst Stephan, dann Karls Erhebung zum Alleinherrscher beim Tode Karlmann's; auf der andern Seite die feierliche Krönung zum Kaiser durch Papst Leo III. Die Mitte aber enthält die grossen Thaten des Kaisers, vor Allem die Bezwingung der Sachsen, von denen manch bärtiges Haupt als schauerliches Ornament an den Balken des Baugerüstes aufgehängt ist; auf erhabnem Sessel thront Karl im Kaiserornate und nimmt den Treuschwur der eben bekehrten, tapferen Gegner, Wittekind's und Alboin's, entgegen. Auf besonderen Feldern zeigt der mächtige Herrscher sich in seinen Privatverhältnissen, als Gatte und Vater, so wie als „Schulinspector". Der Stich des Blattes ist unter der Leitung Thaeter's von H. Walde ausgeführt.

(Fortsetzung folgt)

Berichtigung.

In Bezug auf den Artikel Ht. vom 25. Juli d. J. im Beiblatt No. 8 d. Bl. veröffentlicht der unterzeichnete Vorstand Folgendes: A. Achenbach hat durchaus nicht die Absicht, Düsseldorf zu verlassen, Gude gedenkt nur über einen Winter in Norwegen zu verweilen, von Leu und Knaus ist mit Bestimmtheit zu erwarten, dass dieselben in Kurzem in unsere Stadt zurückkehren werden. Ausserdem ist das hierselbst häufige Kommen und Gehen, namentlich der jüngeren Künstler, zu keiner Zeit etwas Auffallendes gewesen. Es muss uns daher befremden, dass Nachrichten dieser Art Veranlassung geben können, die Düsseldorfer Kunstwelt wegen der „nicht unbedeutenden Verluste" zu bedauern.

Was die „unheilvollen Zerwürfnisse" im Malkasten betrifft, so wird ein unpartheiischer Beobachter unserer Zustände nichts davon zu berichten wissen.

Der Vorstand des Künstler-Vereins Malkasten.

Zeitung.

Berlin. Der hiesige Ciseleur Mertens hat vom Kaiser Nicolaus den Auftrag erhalten, die Rauch'sche Reiterstatue, Friedrich den Grossen darstellend, in fünf Fuss hoher Grösse für den Kaiser in Erz auszuarbeiten. Mertens ist bekannt wegen seiner Ausführung des berühmten Cornelius'schen Schildes, welchen Se. Maj. unser König dem jungen Prinzen von Wales zum Taufgeschenk gemacht hatte. (V. Z.)

§§ **Naumburg**, 16. Sept. Unser eben so schöner, wie kunstgeschichtlich interessanter Dom ist nicht allein durch hässliche Fenster, sondern auch durch mancherlei spätere Eindringlinge, als hölzerne Emporen, Priechen u. dgl., die, zwischen die Pfeiler eingeschoben, den edlen Organismus des Baues entstellen und verhüllen, vielfach verunglimpft. Se. Maj. der König, der bei seiner Anwesenheit auch den Dom besichtigte, hat sofort ein neues Fenster mit Glasgemälden für denselben verheissen, wie kürzlich ja ein solches ebenfalls als königliches Geschenk an Karls des Grossen Münster nach Aachen gegangen ist. Hoffentlich wird dieses königliche Geschenk Veranlassung zu einer durchgreifenden Purificirung unsrer altehrwürdigen Hauptkirche werden.

⊙ **Dessau.** Der junge Bildhauer Hermann Schubert hier, (Brudersohn des Malers Franz Sch.) hat eine Statuette von unserem Hofcapellmeister Dr. Friedrich Schneider angefertigt. Das Werk lobt sowohl den Verfertiger als auch den würdigen Nestor der Tonkunst, und wir begrüssen in dem jungen Schubert eine neue Kraft auf dem Gebiete der Kunst. Schubert ist Schüler der Münchener Akademie, kürzlich hierher zurückgekehrt und jetzt, unseres Wissens, auf Reisen.

* **Neapel**, im Sept. Zwischen Sarno und Scafati hat man unter der Erde ein antikes Landhaus entdeckt, dessen Bau den pompejanischen gleicht und nur in den Bogen und Pfeilern davon abweicht. Das Haus ist vollständig erhalten, hat 10 Zimmer und ein weites Vestibul. Man hat darin zwei Ackerbauwerkzeuge von eigenthümlicher Form, ein menschliches und ein Vogelgerippe gefunden. Die Erhaltung des Gebäudes wird übrigens sehr schwer sein, da es ganz mit Wasser gefüllt ist.

Kunstvereine.

Gedenkblatt für die Jubelfeier vom 7. Mai in Halberstadt.

Von Düsseldorf ist das Gedenkblatt von Scheuren für unser Fest vom 7. Mai angekommen. Oben der Genius der Kunst, nach West und Ost die Hände ausgestreckt, das Haupt gen Norden gehoben. Darunter die deutsche Kunst, unter derselben in anderen Feldern zwei Medaillons — Lucanus' Bildniss — Minerva, Wappen des Halberstädter Kunstvereins, einen Lorbeerkranz auf das erste Medaillon niederlegend: für 25jähriges Wirken in der Kunst und für die Kunstvereine. Links in höchst malerischer Anordnung die Wappen von Halberstadt, Hannover, Magdeburg und Braunschweig, rechts die Wappen von Halle, Cassel, Gotha und Leipzig. Unten links grösser das Wappen des Düsseldorfer Malkasten, rechts als Seitenstück das von Berlin, zwischen diesen eine Ansicht der Stadt Halberstadt, über welcher die oben genannten Gruppen schweben, während die Zwischenfelder mit verschiedenen bezüglichen Allegorieen gefüllt sind.

Lucanus lässt nun Alles, was auf den 7. Mai Bezug hat, Schriften, Druckschriften etc., zu einem Album vereinigen und benutzt dazu jene schöne, grosse allegorische Composition als Titelblatt. Er wird dann dasselbe in der nächsten Abgeordneten-Versammlung der Kunstvereine vorlegen.

Der Kunstverein in **München.**

Wenn wir uns in einem früheren Berichte im Interesse der Mitglieder des hiesigen Kunstvereins veranlasst sahen, über die Art und Weise, in der man bei Beginn des neuen Verwaltungsjahres mit den Ankäufen zu verloosender Werke verfuhr, uns missbilligend zu äussern, so erscheint es jetzt, nachdem schon eine grössere Anzahl von Kunstwerken in den Besitz des Vereins übergegangen, umsomehr Pflicht, der eifrigen Bestrebungen des Schiedsgerichts und der bisherigen Erfolge derselben Erwähnung zu thun. Motzet's schönes Genrebild, wie wir früher erwähnten, anfangs zurückgewiesen, wurde nachträglich angekauft. Die Summe der erworbenen Werke zählt bis jetzt 36 Nummern, davon gehören dem Fache des Genres 16, dem der Landschaft 16 an: ausserdem finden sich 3 Architekturbilder und eine Elfenbeinschnitzerei vor. Die statistische Uebersicht zeigt uns, dass auf ziemlich gleiche Vertheilung zwischen Landschafts- und Figuren-Bildern Rücksicht genommen wurde, aus nachfolgender Aufführung der einzelnen Werke aber mag entnommen werden, dass auch von jüngeren talentvollen Künstlern manche Arbeit des Ankaufs gewürdigt wurde; ein Bestreben des Vereins, das früher häufig zu vermissen war.

Die Zahl der Genrebilder enthält von F. Adam, Mittagsmahl einer walachischen Familie; A. v. Ramberg, Dachauerinnen am Sonntag; A. Karst, Spielende Kinder; J. Motzet, Mönch bei einer Trauung; H. Murr, Wirthshausscene im Gebirge; L. v. Hagn, Juwelenhändler; K. v. Enhuber, Häusliche Scene; K. Hohnbaum, Das Vesperbrot des Grossvaters; F. Bischoff, Genoveva; H. Bethke, ein Morgen im Familienkreise; A. Niedmann, ein alter Mann, Vögel fütternd; A. Schmidt, Holzladende Bauern; S. Sallinger, Kartenspieler; L. Voltz, Parforcejagd; K. Naumann, Junggesellenwirthschaft; J. A. Klein, Fruchtfuhrwerk und L. v. Weiler, einen Studienkopf.

Das Fach der Landschaft ist vertreten durch A. Zimmermann, der Untersee bei Berchtesgaden; J. Schertel, Parthie bei Seeon mit Wandelstein; W. Boshard, Würmsee bei Tutzing; L. Meixner, der Wehnersee in Schweden (Winterlandschaft); J. G. Steffan, Parthie an der Isar; A. Lier, Parthie am Starenberger See; H. Beckmann, Buchenwald; S. Massmann, Aquarelle aus dem Gebirge; K. Haefner, Parthie bei Brunsberg; Hahenschaden, ein Morgen auf dem Lande; K. Ebert, Parthie an der Amper; E. Richter, der Nemi-See; K. Haushofer, Gebirgslandschaft; J. Schiffmann, Wallenstätter See; E. Federle, vom Bodensee.

An Architekturbildern findet sich: M. Neher, Parthie bei Urach in Württemberg; A. Meermann, das Innere einer Bildhauerwerkstätte und G. Seeberger, die Markuskirche in Venedig. — M. Hagn lieferte den heiligen Sebastian, in Elfenbein geschnitzt.



Marmorgruppe auf der Schloßbrücke zu Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 41. Sonnabend, den 8. October. 1853.

Die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden von Albert Eichhorn.

(Schluss.)

Die Farbengebung.

3. Uebermalung, Lasur und Retouche.

Es ist in jeder Malweise anerkannt, dass die Farbengebung reiner erscheint und dauerhafter ist, wenn nicht zu viel Farbenschichten auf einander gehäuft werden. Besonders verbietet dies die Oelmalerei, weil dadurch ein zu grosses Anhäufen von Oel im Innern des Bildes stattfindet. In die getrocknete Leinwand vermag es nicht einzudringen, und so bildet sich denn jener schädliche Prozess, den man unter dem Namen des Nachdunkelns nur zu oft an Bildern wahrnimmt. Es kann auch von unserer Art der Malerei gesagt werden, dass jedes Anhäufen der Essenz nicht vortheilhaft für die Erhaltung und Dauer der Farbengebung ist. Es ist vortheilhaft, das Bild in den verschiedenartig angegebenen Behandlungsweisen so weit zu vollenden, dass zur Vervollkommnung desselben nur noch die Lasur und Retouche nöthig sind. Sind indess diese nothwendigen Retouchen grösserer Art, so ist eine allgemeine Uebergehung des ganzen Bildes zweckentsprechender. Diese Uebermalung geschieht auf einem Bilde, welches auf trockener Folie gemalt wurde, ganz wie in der Oelmalerei. Man schabe mittelst eines scharfen Radirmessers die zu erhabenen Lichter und Pinselstriche ab, reinige, ehe man hierzu schreitet, das Bild mit Weingeist, wo möglich öfters und einige Tage vorher, ehe man die Uebermalung zu beginnen denkt. Sollte das Bild stellenweis eingeschlagen, d. h. matt erscheinen, so frottire man die ganze Bildfläche mit weisser Floretseide, weissem Tuch oder auch mit einer weichen Bürste. Die zunächst zu übermalende Stelle feuchte man mit der Essenz aus 1 Theil Wachs, 1 Theil Oel und 2 Theilen Dammar- oder Mastixauflösung an; doch so, dass sie wieder fast trocken abgerieben wird, und so vollende man das Bild.

Eine einzelne Stelle wird, wenn die Farbengebung nicht zu verfehlt ist, auf eben diese Weise retouchirt durch behutsames Entfernen des für die Retouche Hinderlichen, durch Anfeuchten mit Essenz und mittelst dünneren oder consistenteren Farbenauftrags.

Ist die zu retouchirende Stelle indess ganz verfehlt, so nehme man mit einer runden Uhrmacherfeile die Farbe bis auf die Folie ab, befeuchte und reibe sie stark mit der Mischung von 6 Theilen Terpentinharz, 1 Theil Wachs und Creosot und stelle sie frisch wieder her.

Die Uebermalung einer matten Bildfläche hat grössere Schwierigkeiten. Dies Anfeuchten geschieht mit reinem Terpentin und die Bemalung mit dem weiter unten noch zu bezeichnenden Farbenpräparat.

Die Retouche und Lasur geschieht auf dieselbe Weise; doch möchte die Lasur nur in den tiefen Tönungen des Bildes Anwendbarkeit haben. Ist die zu retouchirende Stelle ganz verfehlt, so ist es ebenfalls zweckmässig, die Farbe abzufeilen bis auf die Folie und mit den angeführten Farben zu bemalen.

Die Uebermalung, Retouche und Lasur der matten Bildflächen hat ihre Schwierigkeiten, indem die neu aufzutragende Farbe nach dem Trockenwerden, 10 bis 20 Minuten, heller wird und dasselbe Verhalten wie Deckfarbe zeigt, nur in geringerem Grade. Der richtige Farbenton muss durch Probiren gesucht werden. Bei jedem Malwerk muss die Retouche den Schlussstein bilden, man nehme sich daher zu dieser Arbeit die gehörige Musse und verwende Fleiss auf dieselbe, so wird sie bei einiger Uebung sogleich gelingen. Die Retouche ist ein Werk der Reflexion und kann nicht als geniales Schaffen gedacht werden. Kleinere Retouchen können auf matten Bildern auch mit gequirltem Eiweiss und Zucker folgendergestalt geschehen: Man befeuchte die zu retouchirende Stelle so, dass sie von dem Firnissüberzug wie von einem schmalen Bande umschlossen wird, führe die Retouche aus, und, nachdem sie 3 bis 4 Tage getrocknet ist, wasche man das Eiweiss mit einem weichen Schwamm durch Tupfen, nicht durch Reiben, ab. — Soll nach der Trocknung solch ein Bild gewaschen werden, so geschieht dies mit Wasser und Stearinseife ebenfalls durch Tupfen, wodurch auch die möglicherweise etwas glänzend erscheinende Retouche oder zu stark pastirte Lichter matt werden.

Es ist nun noch übrig, die Behandlung reiner Farbengebung zu besprechen, die auf trockner Folie eine den Wasserfarben ähnliche Malerei, nur von grösserer Dauer, darstellt. Ist die dazu nöthige Folie verwendet, abgefeilt, so findet kein Anfeuchten statt. Die Calque oder Zeichnung wird aufgetragen und mit der zu Ende des vorigen Kapitels bereiteten Farbe gemalt wie mit Deckfarbe, doch muss es vermieden werden, in eine eben gemalte Stelle wieder sogleich malen zu wollen und wo möglich Alles gleich zu vollenden. Der Ansatz beim nächstfolgenden Tage muss einem Contour der Zeichnung folgen, damit er nicht sichtbar wird. Diese Art eignet sich sehr zu leichten, flüchtigen Darstellungen, wegen der dünnen Flüssigkeit der dazu verwendbaren, mit Kreidemasse und Terpentin präparirten Farben. Ich habe es versucht, indem ich aus diesem verdünnten Farbenbindemittel allmählig zu einem dichteren überging, Luft und Ferne ganz matt, den Mittelgrund matt glänzend, den Vorgrund aber im Glanz der Oelfarben darzustellen, welches vollkommen gelungen ist. Im richtigen Licht wirkt so ein Bild sehr gut und wäre in kleinerem Maassstabe als Staffeleibild anzuwenden. Im Grossen müsste indess die matte Bildfläche überall beibehalten werden. Zu letzterem Zweck ist aber eine besondere Vorrichtung der Palette nöthig. Sie muss sehr gross und rings mit einem fest anschliessenden Blechrand versehen sein, an dem grosse blecherne Oelnäpfchen angelöthet sind. Die Palette ist mit Leisten in Gitterform bedeckt, um das Ineinanderlaufen entgegengesetzter Farbentönungen zu vermeiden; in den Oelnäpfchen befinden sich die dünnen, präparirten Terpentinfarben. Diese Palette ist auf einem Stock mittelst Querleiste fest verbunden und hat vorn einen Griff, der am Blechrande der Palette angelöthet ist. Der Stock dient der Palette als Stütze und hat einen spitzen eisernen Dorn, der sein Ausgleiten am Erdboden verhindert. In den Fächern der Palette werden die Farben gemischt, indem ein Farbentrog mit Siebvorrichtung zum Reinigen der Pinsel sich rechts zur Seite auf einem Tischchen befindet, wo ebenfalls die vorräthigen, flüssigen, präparirten Farben in den Näpfchen von geeigneter Grösse sind. Nun steht der flinken, gewandten Pinselführung weiter nichts im Wege. Gelingt eine Stelle nicht, so wische man sie mit einem Läppchen, das in Terpentin getaucht ist, weg und erneuere sie. Bei grösseren Arbeiten müssen die Farben immer in gehörigen Quantitäten vorhanden sein; man präparire daher eher zu viel, als zu wenig, weil der Terpentingeist Zeit gebraucht, um das Oel und Wachs dergestalt zu zersetzen, dass die Farbe, wenn sie aufgestrichen, in 10 bis 20 Minuten trocknen kann. — Wünscht man, dass die Farbe langsamer trockne, so setze man etwas Oel mit Wachs dazu; wodurch sie aber leicht einen Schimmer erhält. — Die so bereiteten Farben haften ganz ausserordentlich fest, wenn sie getrocknet sind; kaum die Oelfarbe ist, dünn aufgestrichen, damit zu vergleichen.

Hiermit schliesse ich denn diesen Abschnitt und somit das Wesentlichste der ganzen Erfindung dieser Art der Malerei. Es möchte indess noch Einiges übrig bleiben, was in nächster Beziehung zu derselben steht und daher nicht vorenthalten werden soll.

Ich fasse zur Gesammtübersicht des ganzen Verfahrens dasselbe in seiner Allgemeinheit noch einmal zusammen und führe es dem Leser vor.

Zuerst also ist die Herstellung eines Bildkörpers oder einer Wandfläche nöthig. Entspricht dieser den Bedingungen, die Folienmasse nicht zu zerstören und ist derselbe mit entsprechender Oberfläche hergestellt, so ist er zum Auftrag der Folie und zur Bemalung tauglich. Die Hülfsmittel zur Herstellung eines trocknen und geeigneten Bildkörpers sind angegeben. Die Bereitung der Folie geschieht nach den Bedingungen, ob dieselbe auf einen porösen, oder wenig porösen Körper getragen, ob eine glänzende oder matte Oberfläche des Bildes erzielt werden soll. Nach dem Ausglühen der Oberfläche des Bildkörpers erfolgt die Tränkung, nach der Tränkung der Auftrag und die Ebnung und Conservirung der Folie. Die verschiedenen Methoden sind angegeben. Nach der Herstellung der Folie wird die Calque oder Zeichnung vollbracht, nach derselben die Bemalung. Nach Trocknung der Malerei kommt die Retouche und Lasur, auch Uebermalung.

Es fehlt nun noch, über Conservirung dieser Art der Malerei Einiges zu sagen. Nach Fertigung des Bildes wirken Licht und Luftzug sehr vortheilhaft auf den Trockenprozess, wie bei allen Malarten. Es ist ferner vortheilhaft, nach zwei, drei bis vier Monaten die Bildfläche mit Weingeist zu waschen, wodurch der möglicherweise sich ausscheidende Elain sich entfernt, indem der Wachs- und Harzstoff davon nicht angegriffen wird. Eine sorgfältige Prüfung hat ergeben, dass die dieser Behandlung unterworfenen Bilder sich in ihrer ursprünglichen Frische durchaus erhielten, während andere Proben, welche nach drei bis vier Tagen durch einen dicken Firniss des Zutritts der Luft beraubt wurden, sich bräunten; wodurch zur Genüge erwiesen, dass der Zutritt des Sauerstoffgases den im Innern der Folie und des Farbenauftrages sich bildenden chemischen Prozessen durchaus so lange nothwendig bleibt, bis dieser Prozess vollständig geschehen. Dann würde ein Ueberzug des Bildes stattfinden können. Diese Beendigung der im Innern stattfindenden chemischen Prozesse ist dann mit Sicherheit anzunehmen, wenn die Oberfläche sich zu einer steinartigen Härte gebildet hat. Dann, also nach einem Zeitraume von mehreren Jahren, möge man ihnen einen schwachen Ueberzug von Terpentingeist, in Wachs gelöst, geben, und zwar bei matten Bildern blos mittelst des Pinsels, bei glänzenden Bildern durch Auftrag des Ueberzugs und Frottiren mit weisser Floretseide. Ich habe auch daran gedacht, diese Bilder mit Wasserglas (kieselsaurem Kali) zu überziehen, doch steht diesem Ueberzuge hauptsächlich entgegen, dass Säuren, also auch der Sauerstoff der Luft, dasselbe zerstören, mithin ein übles *qui pro quo* abgeben würde. Im Inneren der Räume aber wäre ein guter Essenzfirniss, sogar auch Weingeistfirniss anwendbar. Die in geschlossenen Räumen angestellten und bis jetzt darin aufbewahrten Proben haben sich mit Ueberzügen verschiedener Art durchaus gut erhalten, besser als gleichzeitig gemalte und damit überzogene, gewöhnliche Oelbilder. In offenen Räumen sind aber alle bis jetzt mir bekannt gewordenen Arten von Ueberzügen ganz unstatthaft und wäre hier einzig das in Terpentingeist zu $\frac{1}{2}$ gelöste Wachs anzuwenden. Bei matter Bildfläche ist es zweckmässig, dieselbe vor dem Ueberzuge mässig zu erwärmen. Nur die Erfahrung folgender Jahrzehnde kann hierüber genügendes Licht verbreiten. Im Allgemeinen steht fest, dass das dem Farbestoff beigegebene Bindemittel bis jetzt demselben der beste Schutz gegen schädliche Einflüsse war.

Ich habe auch daran gedacht, die Folie künstlich zu erhärten durch sich abwechselnde Ströme von Sauerstoff- und kohlensaurem Gas und heissen Wasserdämpfen, aber zu welchem Zweck? Was die Zusammensetzung der Atmosphäre auf den Trockenprozess ausübt und namentlich wie sie es ausübt, ist dermalen durchaus noch nicht genügend aufgeklärt. Es wäre also thöricht, diese constante Einwirkung des Mischverhältnisses der Luft, den Naturprozess, durch Inconsequenzen heftig auf einander wirkender Mittel ersetzen oder verbessern zu wollen. Es handelt sich hier überhaupt fast nie darum, den Trockenprozess zu befördern. Ist in dem einzigen Falle die Bereitung der Folie zur Bemalung al fresco für den Tag, wo

sie aufgetragen worden ist, so fehlerhaft bewirkt oder auch durch minder gute Substanzen so verzögert, dass sie am Tage (ein mir nie begegneter Fall) nicht mehr trocknen will, und will man die Folie nicht wieder abnehmen und eine geeignetere zusammensetzen, so warte man bis zum nächstfolgenden Tage mit der Calque und Bemalung, während man die Verzögerung desselben durch einige Tropfen Mandelöl bewirken kann, die man der Folie zusetzt.

Die vollständige Erhärtung der Folie ist überhaupt auch bei der Malung auf trockner Folie durchaus nicht vortheilhaft; denn es ist auch hier die Absicht der inneren Verbindung der Farbe mit der Folie nur dadurch erreicht, dass die Epidermis derselben abgefeilt und mit Fischhaut abgeschliffen, was mit ätzendem Terpentin, auch mit Aether, der mit Weingeist verstärkt ist, geschieht, um dem Bindomittel der Farben zu gestatten, sich mit der Folie wieder verbinden zu können. Eine ganz erhärtete Folie wird aber nur eine Verbindung gestatten, wie die, welche zwischen der Malerleinwand und der Oelfarbe stattfindet, eine leider nur zu unzuverlässige! —

Es hat sich mir endlich auch noch die Frage aufgeworfen, ob es nicht zweckdienlich sein dürfte, den Kalkbewurf oder auch den weissen hydraulischen Cement, der hier am besten aus 4 Theilen Kreide mit 1 Theil weissen Thon zusammen gebrannt und nachher mit etwas Quarz- oder Glaspulver angemacht wird und als letztes Tectorium der Wand dient, ob man also den Kalk- oder Cementputz nicht vor dem Auftrag künstlich erhärten könnte. Ich zweifelte nicht an der Möglichkeit, indem es entweder durch ein durch Marmor und Schwefelsäure erzeugtes kohlensaures Gas, oder auch beim Cement durch Selterwasser bewirkt werden könne. Kleinere Versuche ergaben, dass zwar die Oberfläche etwa eine Rinde von $\frac{1}{2}$ Linie des Kalks oder des Cements sich schneller erhärten liess, aber ob dies, wenn auch in höherem Grade möglich, überhaupt zweckdienlich wäre, diese Frage muss sich in einigen Jahren aufklären. Bis jetzt kann ich sie noch nicht gerade mit: nein! beantworten; aber jedenfalls ist die natürliche Härte des unterliegenden ausgetrockneten Kalk- oder Cementkörpers hinlänglich gross und wird durch die Tränkung mit Terpentin, Oel, Wachs und Terpentinharz um ein Bedeutendes nach Austrocknung des Bildkörpers erhöht. Blosser Kalkmörtel, der hiermit vor etwa einem Jahre getränkt wurde, zeigt heute eine ausserordentliche Härte und wird noch mehr darin zunehmen.

Ich war daher in dem Falle, alle künstlichen Mittel als unnöthig zu verwerfen und den Prozess, den die Atmosphäre in ihrem constanten Verhältniss auf jene verschiedenen Trokkenprozesse ausübt, als den bestmöglichsten anzuerkennen.

Diese von mir gemachte Erfindung macht indess durchaus keine Ansprüche auf Vollkommenheit; ich selbst weiss, dass sie der Vervollkommnung fähig ist. Dies kann aber erst dann geschehen, wenn sich ein Grundmaterial, also etwa Kalk, oder Cement, oder Thon oder andere künstliche Wandflächen, als besonders vortheilhaft bemerklich machen sollte. Nicht befriedigende Resultate haben als Grundmaterial nur der Chamottstein und der reine Gyps geliefert; ersterer, weil er wegen seines mangelhaften, inneren Zusammenhanges sogar in der Luft dem Reissen unterworfen ist, letzterer, weil er auf eine sehr dünn (lasirend) aufgetragene Folie bräunend wirkt, auf eine dickere Folie aber durchaus nicht; weshalb er als Gypsstuck unbedingt angewendet werden kann.

Ich habe es auch versucht, den gebrannten Gyps statt der Kreide zur Bereitung der Folie zu verwenden, indem ich die Essenz hierzu mit einem geeigneten Quantum Wasser vermischte, wodurch ich eine sich nach wenigen Minuten erhärtende Folie zu erzielen hoffte; doch waren die Ergebnisse so unvollkommener Natur, dass ich nicht weiter darauf einging, schon deshalb nicht, weil der schwefelsaure Gehalt im Gyps freiwerdend in vieler Beziehung sich in schädlicher Weise geltend machen könnte. —

Es ist nun endlich noch eine allgemeine Bemerkung zu erwähnen, welche ich in Bezug darauf gemacht habe, welche Zusammensetzung der Folie die geeignetste, ob in offenen oder geschlossenen Räumen, sei. Es tritt hier eine schwache Modification hervor und namentlich in den Zusatzquantitäten des Oels oder der Harzauflösung. Ein Minimum der Harze und ein Maximum des Oels und Wachses haben im Freien das Beste geleistet, während in geschlossenen Räumen ein Minimum des Oels und ein Maximum der Harzauflösungen nichts zu wünschen übrig liessen.

Benutzung dieser Erfindung für dekorative oder Staffir-Malerei.

Es bedarf eigentlich nicht der Erwähnung, dass unsere Art der Malerei auch für ganze Zimmer, offene Hallen u. s. w. als Anstrich und Dekoration ebenfalls benutzt werden kann; denn es ist aus dem Vorhergehenden einleuchtend, dass ganze Wände mit der Folie leicht bedeckt werden können. Das technische Verfahren beim Auftrag der Folie würde dem der Anfertigung eines Gypsstucks nicht unähnlich sein; indem die Wand oder Decke stückweis mit der Folie bekleidet wird, ganz wie bei der zur Kunstmalerei anwendbaren Technik. Hiebei war darauf Rücksicht zu nehmen, der Kreidefolie diejenigen Farbenzusätze in Pulverform zu geben, die als Grundlage des Anstrichs als die zweckmässigste erschien, so dass nach Trocknung der Folie die Wand irgend eine Farbe bereits darstellte, worauf die neuaufzutragende besser decken würde und nur einen Anstrich nöthig machte. Nun kann die Wandfläche mit Borstenpinseln von möglichster Breite gestrichen werden. Sind Feld-Abtheilungen, Sockel, Friese, Gesimse etc. von verschiedenen Farben in Grund zu bringen, so wäre dies durch entsprechende Farbenbeimischungen bei Bereitung und beim Auftrag der Folie zu berücksichtigen. Auf den ersten Anstrich kann, wenn es nöthig erschiene, innerhalb 6 bis 8 Wochen ein zweiter erfolgen. Doch ist das einmalige Streichen von besserer Haltbarkeit, man nehme hierzu die Farbe möglichst consistent. Sollte bei dem zweiten Anstrich die Farbe einschlagen, so wird sie mit Filz frottirt oder gebürstet, bis sie gleichmässig glänzend hergestellt ist. Auf diese Grundfarben lassen sich nun Chablonen, Lineamente und freie Handzeichnungen beliebig ausführen. Ist so die Malerei vollendet, so lasse man sie trocken werden und reibe dann nochmals die Wand ab. Solch eine Wand kann mit Wasser und Seife gewaschen werden, wenn sie gehörig ausgetrocknet ist. Wenn die Arbeit geschehen und man allenfalls zur Erhöhung des Glanzes noch die Wände mit Tripel abreibt, so müssen sie fast spiegeln, welches in Prachtbauwerken keinen unangenehmen Eindruck machen würde.

Man kann hier auch durch Malerei Steinarten täuschend nachahmen. Reliefs von Stucco sind von dieser Bemalung nicht ausgeschlossen, und ist, da die Farbe sehr fliessend gehalten werden kann, nicht zu befürchten, dass die Modellirung merklich darunter leide. Es ist dann nur nöthig, beim Auftrag der Folie sich derselben möglichst dünn zu bedienen, mit dem Borstenpinsel und Vertreiber den Auftrag zu bewirken und nöthigenfalls die Höhlungen mit dem Modellirholz wieder etwas auszutiefen.

Auch Goldgrund und Goldverzierungen lassen sich leicht auf die Folie bringen. Dies geschieht auf trocknem Grunde mit dünn aufgestrichenem venetianischem Terpentin. Die Art

und Weise, Goldverzierungen auf den trocknen Grund aufzubringen, ist wie bei der Lackirkunst. Man entwirft die Zeichnung mittelst venetianischen Terpentins, lässt ihn so lange trocknen, bis er stark klebt, legt dann die Goldschlägerhäutchen auf und lässt den Terpentin ganz austrocknen, dann reibt man die überflüssigen Goldschlägerhäutchen ab.

Die acht Marmorgruppen auf der Schlossbrücke zu Berlin.

(Schluss.)

(Hierzu eine Radirung.)

Der Held kann aufgehalten und unterbrochen werden im Kampfe, aber der endlichen Ausgänge giebt es nur zweie für ihn: Sieg oder Tod. Diese sind durch die beiden Endgruppen nach dem Lustgarten zu anschaulich gemacht. Es ist darin, wie schon eben bemerkt, der Krieger mit Nikefiguren zusammengruppirt. Die andere, die Opernplatzseite, enthält, wie wir schon wissen, den Unterricht des Knaben und die Unterstützung eines verwundeten Kämpfers von Seiten der Victoria; es liegen hier also beisammen die noch nicht vorhandene Kampffähigkeit und die augenblickliche Kampfunfähigkeit, Situationen, welche beide die Bedingung zu künftigen oder erneuten Heldenthaten nicht ausschliessen. Füllen also die vier Mittelgruppen, in denen die strengwaltende Pallas Athene erscheint, den Schauplatz des Kriegeshandwerks aus, so geben die Victoriengruppen rings umher die Vorbereitungen und Resultate davon, sie repräsentiren so zu sagen Kriegsschule und Feldlazareth, Begräbniss und Triumphzug.

Den „verwundeten Krieger, den Nike unterstützt“, hat Wichmann dargestellt. Dem Jüngling brechen eben die Knie und er ist im Begriff zu sinken. Die linke Hand hat den Rand des Schildes erfasst, auf welchem der matte Körper wie auf einer Stütze lehnt. Eine kräftigere Hülfe aber gewährt ihm die Siegesgöttin, welche den linken Arm um seinen Leib gelegt hat, während ihre rechte Hand den schlaff herunterhängenden rechten Arm des Kämpfers erfasst. Diese Anordnung der beiden Figuren giebt ihnen von vorne gesehen vermöge der in divergirender Richtung sich bewegenden Körper etwas die Wendung von Aufforderung und Unwillfährigkeit, welches durch den Ausdruck namentlich ihres Kopfes eher unterstützt, als beseitigt wird. Denn die Miene desselben ist freundlich und munter, er hat etwas cordial-menschliches an sich und scheint eher einer liebenswürdigen Sterblichen, denn einer Göttin anzugehören. Der Jüngling freilich hat die Augenbrauen schmerzhaft verzogen und die Stirnfalte ist, vermuthlich in Berechnung der Höhe des Standpunktes, fast zu scharf eingeschnitten. Das Ganze macht einen zu genrehaften Eindruck, sieht zu modern gefällig aus, um jene Einfachheit und Würde blicken zu lassen, die bei einem solchen Werke unerlässliche Bedingung bleibt. In der Anordnung indessen und dem Aufbau ist diese Gruppe vortrefflich und sie bildet von allen Seiten ein geschlossenes, der Pyramidenform sich annäherndes Ganze, besonders von der rechten Profilseite gesehen, wo der Blick dem angenehmen und leichten Fluss der Gewandung der Nike begegnet.

Der Siegestriumph ist durch Friedrich Drake's Hand mit grosser Meisterschaft zur Darstellung gebracht; daher wir nicht verfehlen, auch seine Gruppe den Lesern in einer Abbildung von Herm. Schulz nach einer Photographie von Schmidt vorzulegen. Dieses Werk ist gleich ausgezeichnet in der Conception, wie in der Durchführung. Drake gab die volle, männliche Kraft, angestrahlt durch Siegesfreude, gehoben durch Siegerstolz. Es war weise von dem Künstler, eine Mannergestalt zu wählen, weil es so viel hiess, als die Idee tiefer und voller zu erfassen und den Kranz nicht als den Lohn einer einzelnen tapferen That, sondern als den Preis eines ruhmvollen Heldenlebens erscheinen zu lassen. Und wiederum, so gestählt und straff der Gliederbau dieses Siegers erscheint, so gut sich das nicht bloss hierdurch, sondern auch durch den krausen, kurzen Haar- und Bartwuchs gegebene Anklingen an den Typus der Herkulesgestalt macht, so sehr hat sich der Künstler gehütet, mehr als die Erinnerung an den Bewältiger der lernäischen Schlange auszudrücken. Er wollte eben mehr geben, als den Inbegriff der physischen Kraft, die in dem farnesischen Herkules aus jedem Muskelball des Leibes spricht, die den Sieger aber kampfes- und arbeitsmüde auf die Keule lehnen lässt. Der Drake'sche Krieger stösst eben sein Schwert in die Scheide, er erhebt sein von einem energischen Nacken getragenes Haupt und auf dem männlich schönen Antlitz weicht eben der Kampfeszorn der Siegesfreude. Es klärt sich die Stirn, die den Kranz empfangen soll. Ihn bringt die jungfräuliche Victoria, welche auf schnellen Flügeln heranschwebt, Eichenlaub im rechten Arm, einen Kranz davon in der linken Hand über dem Haupt des Gefeierten haltend und Lieblichkeit und holde Freude im Angesicht. Auch hier zeigt sich Drake's sinnige, poetische Empfindungsweise im schönsten Lichte. Denn dem Braven, der nun nach vollbrachter Kampfesarbeit das Schwert mit dem stillen Bewusstsein erfüllter Pflicht in die Scheide stösst, naht ungeahnt und unerwartet die Göttin mit dem lohnenden Siegeskranze. Bewunderungswürdig ist die Leichtigkeit dieser göttlichen Gestalt dem Bildner gelungen. Es ist als ob er alle Festigkeit und alles Korn des Marmors in die Kriegergestalt gepresst, allen Schimmer und Glanz, alle Durchsichtigkeit des Steines über die Nikefigur ausgegossen hätte. Selbst sein Gewand scheint von festem, rauhem Stoffe gearbeitet zu sein, fast fellartig legt es sich über die Schulter und wird, an praktische Kriegesausrüstung erinnernd, durch einen Riemen über die Brust festgehalten. Ihre flüssige Bekleidung dagegen lässt die schönen Körperformen durchscheinen und wird von dem Fluge ihrer Bewegung in anmuthigem Faltenwurf hinausgeweht. So entfaltet es sich besonders von der rechten Profilseite, wo die Göttin in so elastischem Schwunge vorüberrauscht, dass es scheint, als müsse jeden Augenblick derjenige hervortreten, auf dessen Haupt sie den hochgehobenen Kranz niederzulegen im Begriff ist. Aber auch von der linken Profilseite, welche den vollen Körper des Mannes zeigt, der nur soweit bekleidet ist, als es die Idee des Ganzen nothwendig mit sich bringt, präsentirt sich die Gruppe schön und charakteristisch. Denn neben dem halbabgewandten Antlitz des Kriegers schaut das liebliche der Siegesgöttin vor, ihr schlanker Arm biegt sich und ihr Flügel dehnt sich schützend über ihn. Dieselbe Harmonie, welche sich in dem Aufbau der Gruppe findet und einen so wohlthätigen Gesammteindruck erzeugt, hat auch Theil an der Gestaltung des Einzelnsten, so dass ein jeder Punkt das seinige zum Ausdruck des künstlerischen Gedankens beiträgt, worin auch die grosse Wirkung beruht, die dieses Werk selbst in der verschiedenartigsten Beleuchtung, der es ausgesetzt ist, ausübt. Die zu hohe Aufstellung aber, von der wir sprachen, zeigt sich auch hier unvortheilhaft, indem, wenn man sich nicht fein in die Ferne stellt, der zurücktretende Fuss des Kriegers unangenehm unter der Wade abgeschnitten erscheint.

Am längsten von allen wird der Granitwürfel, der den getödteten Helden tragen soll, wie ihn Nike zum Olymp führt, auf seinen Marmorschmuck warten müssen. Wredow, dessen Hand die Ausführung anvertraut ist, vollendete bis jetzt kaum den Entwurf. Da derselbe aber in seiner jetzigen Gestalt vielleicht noch nicht definitiv feststeht, so versparen wir den Be-

richt darüber auf spätere Zeit. Nur das wollen wir bemerken, dass Wredow's Genie und ausführende Tüchtigkeit auf ein ausgezeichnetes Werk rechnen lassen. Er hat sich bis jetzt bei der künstlerischen Zeugung so ziemlich an den Grundsatz gehalten, welcher Weniges, aber lauter Löwen hervorbringt. Unseres Wissens arbeitete er nur zwei Werke, einen Paris und einen Ganymed, die, nach ihrer Vollendung gleich in den Privaträumen Sr. Maj. des Königs von Preussen in Charlottenhof aufgestellt, sich der allgemeinen Kenntniss des Publikums fast entzogen. Die Akademie aber liess einen Abguss des Paris in ihrer Gypsklasse neben den Werken des Alterthums aufstellen, das einzige Beispiel, dass einem Lebenden diese Ehre widerfahren.

Wenn wir es nicht mit einem Künstler zu thun hätten, so hätten wir Lust, Cato zu spielen und ihm in jeder Nummer dieses Blattes ein *Ceterum censeo* zuzurufen.

Fr. Ahlbeck.

Ein Beitrag zu den Abhandlungen über metallene Grabplatten, in No. 3 u. 4 des deutschen Kunstblatts 1851.

In der Domkirche zu Naumburg a. d. S. befinden sich verschiedene metallene Denkmäler aus früheren Epochen, die jedoch nicht über den Anfang des 15. Jahrhunderts hinausreichen. Sie sind von verschiedenem Metallgemisch, theils Guss, theils getriebene, theils Stichelarbeit und bestehen in Wappen, Schrift- und Grabplatten.

Ich nehme hier blos Beziehung auf die letzteren. Da Bruchstücke des Metalles nicht zu erhalten waren, so musste ich auf chemische Analyse verzichten und mich beschränken, nur von den äusseren Erscheinungen auf die Zusammensetzung der Legirung zu schliessen.

Der Unterschied von Bronze und Messing besteht bekanntlich darin, dass bei ersterer das Kupfer mit Zinn, bei dem letzteren mit Zink legirt ist. Die Farbe der beiden Metallgemische ist für die Benennung indifferent. Die Farbe der Bronze kann röther oder gelber, ja fast weiss oder auch stahlgrau (Spiegelmetall) sein, ohne dass sie aus der Reihe der Bronzen heraustritt, doch besitzt sie einen bleicheren Schimmer, als das Messing auf geglätteten Oberflächen; sie ist nicht dehnbar genug, um zu Blech verarbeitet oder getrieben zu werden, vielmehr härter, spröder und klingender als Kupfer und Messing, am sprödesten, wenn das Zinn gegen ein Drittheil der Mischung ausmacht. Der Bronze lässt sich zwar durch Aduciren (Glühen und Ablöschen) eine geringe Streckbarkeit ertheilen, die jedoch nicht ausreicht, dass man sie zu Blechen verarbeiten oder mit dem Hammer und Bunzen treiben könnte. In dem Zustand grösster Härte, gleitet die Feile fast spurlos darauf hin. Dies als Entgegnung der Behauptung des Hrn. Dr. Lisch in No. 3 des Kunstblattes „dass Bronze und Kupfer (für den Messingschnitt) viel zu weich sind".

Gutes Messing (Gelbkupfer) enthält 28 bis 34 pCt. Zink; Tomback (ein rötheres Messing) 14 pCt. desselben. Das Messing ist leichter und angenehmer unter dem Stichel, und das Gefühl in der Hand beim Stich macht eine Verschiedenheit zwischen Bronze und Messing erkennbar, die über das Wesen des Metalls nie täuscht. Diese und noch einige andere äussere Kennzeichen haben mich keinen Augenblick zweifeln lassen, dass die unten beschriebenen Grabplatten von Messing seien.

Das älteste Monument dieser Art in der Naumburger Dom- oder Stiftskirche ist die Grabplatte eines Bischofs von Buckensdorf aus dem Jahr 1466, die, einem liegenden Stein entnommen, in einen Pfeiler der Südseite im Schiff eingefügt ist.

Sie besteht aus einer 3 Fuss 5 Zoll hohen, 2 Fuss 3 Zoll breiten und $\frac{1}{4}$ Zoll starken Messingplatte, die der Höhe nach aus zwei Hälften zusammengestossen und auf untergelegtem Streif verniethet ist. Die Figur des Bischofs ist, sowie das Beiwerk, mit dem Spitzstichel tief contourirt, so dass die Linien noch beträchtlich in den vertieften Grund eintreten.

Der Grund ist in ganzer Ebene flach vertieft und mit Kreuzschraffur sehr regelmässig überarbeitet. Ebenso ist die Mönchsschrift in der $4\frac{3}{4}$ Zoll breiten, $\frac{1}{12}$ bis $\frac{1}{16}$ Zoll starken, von der Haupttafel abgesonderten Einfassung, desgleichen eine darüber eingelassene Schriftplatte behandelt. In den Ecken der Einfassung befinden sich gleichgearbeitet die Symbole der vier Evangelisten. Einige neuere Ergänzungen in der Umfassung unterscheiden sich auffallend von der Originalarbeit. Der ebenerwähnte Grund ist nur wenig vertieft, so dass dieses einer oberflächlichen Untersuchung leicht entgehen kann.

Der Körperschatten der Haupt- und Nebenfiguren ist mit einfachen Schraffirstrichen ausgeführt und zwar je nach seiner Geltung flächer oder tiefer gestochen, doch darf man an eine gewisse Haltung dabei nicht denken, wiewohl er sich den plastischen Ein- und Ausbiegungen ziemlich gut anfügt.

Auf derselben Seite sieht man, einem anderen Pfeiler eingefügt, eine zweite gravirte Messingplatte aus dem Jahr 1516, 3 Fuss 2 Zoll hoch, 1 Fuss 9 Zoll breit, gegen $\frac{1}{4}$ Zoll dick, mit der Figur eines zum Skelet abgemagerten Körpers, dem die Gedärme aus dem aufgeschlitzten Unterleib heraustreten; ein widriger Vorwurf für Kunstdarstellung, wenn sie nicht eine besondere Beziehung auf die Todesart des Verstorbenen, eines Bischofs Johannes von Schönberg, hat. Die Platte ist, nebst der darüber eingesetzten Schriftplatte und dem gegossenen Wappen, ebenfalls von einer Steinplatte im Fussboden der Kirche abgenommen worden. Die Platte hat keine einrahmende Umfassung, wohl aber Spruchbänder um die Figur selbst. Die Hauptfigur und die den Grund ziemlich verdeckenden Arabesken sind ebenfalls mit dem Stichel, und zwar Spitzstichel, sehr tief in Contour gelegt und der Schatten schraffirt. Der übrige Grund ist wie bei der ersten Platte flach vertieft und mit Schraffur überarbeitet.

Die Arbeit auf beiden Platten unterscheidet sich dadurch, dass bei der ersteren die Körperschatten mit engerer und überkreuzter, bei der zweiten mit weiterer und tieferer Taille geschnitten ist; desgleichen sind die Schatten der zweiten schmäler gehalten und der Grund nur mit einfacher Taille überlegt.

Die Zeichnung ist auf beiden Tafeln keine vollkommene, jedoch in der zweiten ein freierer Stichel erkennbar. Auf der ersten, noch mehr auf der zweiten Platte bemerkt man deutlich von den Rändern herein Schlagrisse in Folge des Streckens; auch zeigt die zweite mehrere sehr unreine, poröse Stellen.

Der ersteren Platte gegenüber ist in dem Pfeiler eine Messingplatte aus dem Jahr 1492, 6 Fuss hoch, 2 Fuss 1 Zoll breit eingesenkt. Sie besteht der Höhe nach ebenfalls aus zwei Hälften und hat den Grabstein eines Naumburger Bischofs Theodorich von Schönberg geziert. Eine gleiche abgesonderte Randeinfassung mit Mönchsschrift, 5 Zoll breit, umgiebt sie.

Ich habe keine Spuren auffinden können, ob die Schrift dieses Randes, die sich $\frac{1}{8}$ Zoll über den Grund erhebt, beim Guss geformt oder aus der vollen Platte geschnitten worden sein mag; der Metallstärke ($\frac{1}{4}$ Zoll), der bedeutenden Erhabenheit der Schrift nach, bleibt indessen kein Zweifel, dass diese Einrahmung gegossen ist, hingegen möchte ich den reinen Seitenflächen der Buchstaben zufolge fast behaupten, dass diese aus der vollen Masse gravirt und nicht in der Form eingesetzt worden sind. Es steht aber fest, dass der Grund mit dem Stichel nachgearbeitet und geebnet ist; ihn bedeckt eine leichte, gleichförmige Ciselirung mittelst des Flachstichels.

Zu der Tafel selbst. Sie ist hoch und wahrscheinlich mit dem Hammer getrieben; am Rande nur $\frac{1}{18}$—$\frac{1}{12}$ Zoll stark, was für getriebene Arbeit spricht, wenn auch eine genauere Untersuchung nicht möglich war. Dem Klange nach, müsste sie wenigstens gleichmässig dünn und in allen erhöhten Partieen auf der Rückseite concav gegossen sein.

Die Zeichnung des Kopfes und der Faltenwurf sind schön, weniger die unverhältniss kleinen Hände mit den überaus spitzen Fingern.

Die Oberfläche der Figur ist sehr rein und glatt ciselirt und die Stossfuge der beiden Hälften schliesst sehr scharf. Die Zusammenfügung dieser Platte ist jedenfalls vor dem Ueberarbeiten geschehen, wogegen ersichtlich die Verbindung der ersteren Platte erst nach dem Stich erfolgt sein kann.

Man schreibt die Arbeit dem Peter Vischer zu; dieser Angabe widerspricht zwar die Jahreszahl nicht, jedoch mag ich in Ermangelung einer vergleichenden Anschauung darüber nicht entscheiden.

Alle drei Platten zeigen noch Fragmente schwacher Vergoldung, die indess, nebst irgend einem Anflug von Platina, durch angreifende Putzmittel grösstentheils verloren gegangen ist.

Was unsere Platten 1 und 2 in Bezug auf die vom Dr. Lisch beliebte Classification betrifft, so würde man sie zu derjenigen Classe rechnen müssen, wo die Stich- und Schnittweise verbunden ist. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, dass Dr. Lisch die geringe Austiefung des Grundes bei seinen „Messingstich-Platten" übersehen habe. **Hertel.**

Kunstliteratur.

Die Geschichte des deutschen Volkes in fünfzehn grossen Bildern dargestellt von Karl Heinrich Hermann aus Dresden. Mit erläuterndem Text von Dr. R. Foss, nebst Vorwort von Dr. J. Stahl. I.—III. Lief. (9 Tafeln.) Gotha, Justus Perthes. 1852.

(Fortsetzung.)

Das fünfte Blatt schildert die Begründung des deutschen Reiches unter den Nachfolgern Karls und Heinrich dem Ersten. Auch hier erhebt sich als Bühne für die Darstellungen eine zweigeschossige Architektur im einfachen Rundbogenstyl der Frühzeit, und zugleich wird der noch unvollendete und im Fortbau begriffene obere Theil zum Motiv für die Andeutung der städtegründenden Thätigkeit Kaiser Heinrichs. Unten links, wo wiederum die Reihenfolge beginnt, betrauert Ludwig der Fromme, von seinem Sohne Lothar in's Kloster gesperrt, sein Schicksal. Im folgenden Bogenfelde hat aber die Vergeltung den ungehorsamen Sohn bereits ereilt: er ist, nach der verlornen Schlacht von Fontenay, in wilder Flucht begriffen. Das mittlere Feld zeigt die Begründung des deutschen Reiches durch den Vertrag von Verdun, dann folgt Arnulfs Sieg über die Normannen und darauf zum Schluss Kaiser Conrad's Tod. In sinnreicher Weise hat sodann der Künstler die beiden ersten Könige der nunmehr selbständigen, deutschen und französischen Lande, Ludwig den Deutschen und Karl den Kahlen, so wie die beiden grossen Apostel des Christenthums, die heiligen Rambert und Anschar, gleich sitzenden Statuen auf Konsolen angebracht. Zwischen den beiden Königen deutet der als Flussgott personificirte Rhein die Gränze der neu erstandenen Reiche an. Den oberen Theil füllt die Schilderung der Regierung Heinrichs des Ersten aus, seine Erwählung, seine Kämpfe und endliche Besiegung der wilden Hunnenhorden, seine Thätigkeit für Begründung und Erbauung fester Schutze. Zugleich gewahrt man im Hintergrunde schon den Beginn bergmännischer Thätigkeit, die uns an die Silberwerke bei Goslar und die Entstehung dieser nachmals so blühenden Stadt gemahnt. Durch den geöffneten Mittelbogen fällt der Blick auf die Westfaçade einer Kirche und eine damit verbundene Königsburg, die wohl an dortige Lokalitäten erinnern kann. Uebrigens gewahren wir am mittleren Architekturtheil ein Vierblatt-Ornament in Gestalt eines Frieses, welches hier etwas verfrüht erscheinen will, da erst der gothische Styl dergleichen kennt. Dies Blatt hat C. F. Mayr unter Thäter's Leitung gestochen. —

Wir machen nun einen Sprung und lassen auf dem achten Blatte die bedeutsame Zeit des 12. Jahrhunderts an unserem Blicke vorübergehen. Hier wird die Architektur schon lichter und freier, hohe Rundbögen wölben sich über schlanken Säulen, und überhaupt bietet sich das Blatt in besonders gefälliger Anordnung dar, obwohl der Späherblick eines unserer Forscher und Kenner mittelalterlicher Architektur den Säulenbasen vielleicht die bekannte Eckblatt-Verzierung wünschen würde. Links unten sehen wir Kaiser Friedrichs heilige Macht in Ausübung der höchsten Befugnisse des Lehnsherren; der stolzeste der Vasallen, Heinrich der Löwe, wird mit Bayern belehnt. Dann folgt Barbarossa's erstes Zusammentreffen mit Papst Hadrian dem Vierten, wobei der Kaiser sich demüthig neben dem reitenden Kirchenfürsten zu Fusse blicken lässt. Die Mitte zeigt in figurenreicher Composition die Unterwerfung der Lombardischen Städte durch Friedrich's eisernen Willen, endlich den Kreuzzug des Kaisers und seinen Tod in den Fluthen des Flusses Seleph. Das ganze obere Feld umfasst eine Darstellung der ersten Kreuzzüge, von der Unternehmung des Peter von Amiens an bis zu Gottfried von Bouillon's gepriesenem Zuge, und endlich Conrad des Dritten von Bernhard von Clairvaux ihm abgedrungenen Entschluss, ebenfalls das Kreuz zu nehmen. Recht schön und lebendig bewegt ist die Mittelgruppe, auf welcher Gottfried sammt seinem Heere erscheint, wie eben das Ziel seines Sehnens, Jerusalem, sich am Horizont ausbreitet. Ganz oben dagegen in zwei Bogenzwickeln finden sich als Gegenstücke zwei Scenen, die das Verhältniss der grossen Vasallen zu ihrem Lehnsherrn schildern. Einerseits findet Heinrich's des Stolzen Belehnung mit dem Herzogthum Sachsen durch Kaiser Lothar statt; andrerseits ist der Moment gewählt, wie Friedrich der Rothbart dem Sohne jenes stolzen Heinrichs, dem nicht minder stolzen Löwen, seine Untreue vergiebt. Der Stich dieses Blattes rührt von Th. Langer in Dresden her.

Unmittelbar hieran schliessen sich die Darstellungen des folgenden neunten Blattes. Sie gelten der Hohenstaufenzeit, der Blüthenepoche des Mittelalters. Die Architektur hält hier mehr den Charakter von stattlichen Burgbauten romanischen Styles. Nur an einzelnen Stellen klingen schon gothische Formen hinein und erinnern an die Zeit des Aufblühens dieses neuen Styles. Im Mittelfeld unten erblicken wir eine Reihe der bedeutendsten Geister jener Zeit, einen Bonaventura, Albertus Magnus, Tauler, Thomas von Aquino, welche allesammt den feierlichen Akt der Grundsteinlegung des Kölner Domes mit ihrer Gegenwart verherrlichen. Hat doch die Conjektur neuerer Forscher einem dieser Männer, dem Albertus Magnus, einen bedeutenden Antheil am Entwurfe der Pläne zu jenem herrlichen Baue zusprechen wollen. Conrad von Hochstaden, der stolze Priester, steht am kerzenerleuchteten Altare und spricht den Segen über den Grundstein in Anwesenheit erlauchter Fürsten und Prälaten, darunter auch des jugendlichen Gegenkaisers Wilhelm von Holland. Hier scheint sich die wunderbare Mystik jener Zeit im vollen Glanze zu entfalten; Alles war davon erfüllt, die Wissenschaft, die Künste und das gesammte Leben; wir sehen die grossen Leiter jener geistigen

Strömung, wir sehen ihre Wirkungen in Hervorbringung des gothischen Baustyls, wir sehen ihren erhabenen Sänger Wolfram von Eschenbach, den Verherrlicher des heiligen Grabes, wir sehen endlich alle die neuen, religiösen Orden und selbst die Reihen der handwerklichen Zünfte davon durchweht. Auf der einen Seite lernen wir dann in der mildthätigen, heiligen Elisabeth von Thüringen, jenes hohe, keusche Frauenthum kennen, das in einer Zeit gewaltigen Gährens und stürmischer Kämpfe das ewige Licht des Guten und Schönen im reinen Busen hegte; andererseits schauen wir in das Walten jener ächtgermanischen Vehmgerichte, die in ihren besseren Tagen ein Hort der Unterdrückten, eine Nemesismacht trotziger Unterdrücker waren. Oberhalb aber in anmuthig bewegter Gruppirung entfaltet sich eine der glänzenden Festlichkeiten, an denen jene jugend-fröhliche Zeit so reich war: es ist die Einholung der Prinzessin Isabella von England, der Verlobten Kaiser Friedrich des Zweiten. Durch einen Triumphbogen gothischer Architektur zieht die hold verschämte Braut, welcher der Künstler mit feinem Sinne die Züge der lieblichen Frauengestalten altdeutscher Kunst verliehen hat, an der Seite des ritterlichen Kaisers einher, der mit fürstlicher Handbewegung sein grosses Reich ihr zu Füssen auszubreiten scheint. Dieses Blatt ist eins der gelungensten und schönsten, sowohl in Hinsicht der Gesammtanlage, der Gruppirung und Zeichnung, als auch der gewandten Behandlung, die es durch des Kupferstechers C. Gonzenbach Hand erfahren hat. (Schluss folgt.)

Zeitung.

✠ **Köln**, Sept. Was bis jetzt namentlich in England und Frankreich mit dem grössten Eifer, jedoch vergeblich, von der Photographie erstrebt wurde: die Nachbildung von Glasgemälden, ist dem Photographen J. F. Michiels in einer Vollkommenheit gelungen, welche wirklich Erstaunen erregt. Ich habe die drei Fenster, welche, von Ainmüller's geschickter Hand ausgeführt, dem ehrwürdigen Dome von König Ludwig geschenkt wurden, auf diese Weise nachgebildet gesehen und muss bekennen, Vorzüglicheres dieser Art nicht vor Augen gehabt zu haben. Mit Kraft und Klarheit zeigen diese Blätter in Folioformat den allergetreuesten Abdruck der Gemälde, Zug um Zug und Strich um Strich. Die Köpfe der Figuren, nicht grösser als 2—3 Linien, tragen dem Beschauer den Seelenausdruck so fest und frisch entgegen, wie die Originale selber; fast möchte man sagen, noch concentrirter, was eben in der grossen Nähe liegt, in der man Alles beisammen hat. Die fleissige F. L. Eisen'sche Verlagshandlung, die auch auf dem Gebiete der Medailleurkunst eine grosse Thätigkeit entwickelt und, wie neulich den Aachener Dom, so eine ganze Reihe von Denkmünzen deutscher Dome erscheinen lassen will, ist in Begriff, auch jene Photographien in zwei besonderen Heften, eins mit den alten Fenstern, erscheinen zu lassen. Daran soll sich später ein Photographisches Album anschliessen, welches lauter Perlen älterer Malerei im Abdruck enthalten wird, wie die Hemlings und van Eycks, Ruben's „Kreuzigung Petri" aus der Petrikirche allhier u. s. w. Endlich darf ich photographische Ansichten des Doms nicht unerwähnt lassen, welche ebenfalls in seltenster Vollkommenheit und Genauigkeit ausgeprägt waren, welche man nicht müde wird, zu betrachten und die als ein Autographon angesehen werden können, das der herrliche Bau seinen zahlreichen Bewunderern und Förderern schickt.

Braunschweig, 16. September. In der gestrigen Versammlung der Stadtverordneten ist auf Antrag des Magistrats durch einstimmigen Beschluss dem Professor Rietschel zu Dresden, durch dessen Kunstwerk, die Statue Lessings, binnen Kurzem unserer Stadt eine herrliche Zierde zu Theil werden wird, das Ehrenbürgerrecht verliehen. (D. R. Z.)

Frankfurt a. M., 5. Sept. Heute Morgen ist Direktor Ph. Veit von Frankfurt geschieden und nach Mainz übergesiedelt. Noch in der letzten Zeit seines Hierseins hat Ph. Veit eine seiner schönsten Schöpfungen, ein grosses Oelgemälde, die Aussetzung Moses, beendigt. (A. Z.)

Antwerpen. Entwurf zu einer künstlerischen Ausschmückung der Börse. Der Umbau unserer Börse, welcher eben vollendet ist, gebietet eine Veränderung des vorhandenen Gebäudes überhaupt, um dem Ganzen eine Uebereinstimmung zu geben. Zur Herstellung der vollständigen Harmonie wird ein Project ausgeführt werden, das in diesem Augenblick die damit betraute Kommission der Maler und Decorateure lebhaft beschäftigt. Zwei unserer vorzüglichsten Maler, Swerts und Guffens, welche auf einer zu diesem Zwecke unternommenen Reise durch Deutschland und Italien Gelegenheit hatten, die Wandmalerei gründlich zu studiren, haben der Regierung einen Ausschmückungsplan vorgelegt, dessen Ausführung unserer Börse den zwiefachen Charakter des Handels und der Kunst, wie es sich für unsere Stadt schickt, geben werden. Wir bemerken noch, eh' wir unsern „Börsenbericht" geben, dass Swerts und Guffens in diesem Augenblick mit der Ausführung der Frescogemälde der neu erbauten Kirche St. Nicolas beschäftigt sind.

Bestimmt, täglich die Handels- und industrielle Welt unserer Stadt aufzunehmen, Sammelplatz der Schiffer und Kaufleute aller Weltgegenden, Mittelpunkt des Netzes zu sein, von dem die Fäden des Handels ausgehen und in das sie wieder zusammenlaufen, soll das Börsenlokal, durch die zu empfangenden Verschönerungen, den Eindruck seiner wichtigen Bestimmung machen.

Wie die ganze Welt dazu beiträgt, die Wohlthaten zu schaffen, welche der Handel in der menschlichen Gesellschaft verbreitet, wird der mittlere Theil des Gebäudes die Bildnisse der grossen Männer tragen, deren Genie seit den frühesten bis auf unsere Zeiten dem Handel und Wandel den Impuls gegeben. In dem folgenden ungefähren Verzeichniss wird man schon Einiges von den Darstellungen finden, welche die 26 dazu bestimmten Felder würdig ausfüllen werden.

Joseph: Indem er durch seine Voraussicht Aegypten und die angrenzenden Länder vor der Hungersnoth bewahrt, giebt das erste Beispiel eines grossartigen Handels, dessen Andenken die Geschichte bewahrt hat. — Ptolomäus Philadelphus: Eröffnete die Handelsstrasse zwischen Aegypten und Indien. — Sesostris der Grosse: Eroberte Indien und breitete den indischen und ägyptischen Handel bedeutend aus. — Melcarthus der Phönizier: Unternahm die ersten Schifffahrten nach dem Westen. — Salomon: Seine zahlreichen Flotten durchschifften bis dahin unbekannte Meere, tauschten die Produkte der verschiedenen Länder aus und knüpften viele Verbindungen an. — Der Seefahrer Hippolaus: Durchschiffte zuerst das grosse Meer zwischen Aegypten und Indien. — Die Königin Semiramis: Machte den Euphrat und Tigris schiffbar und unternahm selber gefahrvolle Seereisen. — Nitokris, Königin von Assyrien: Uebertraf ihre Zeitgenossen durch Gewerbs- und Handelsgrösse. — Appius Claudius und Publius Servilius, römische Consuln: Gründeten 495 Jahre vor unserer Zeitrechnung die erste Handelsbörse. — Rallon, Chef der norweg. Piraten: Berühmt durch seine Niederlassung in der Normandie, welche Karl der Einfältige 912 ihm gestattete, gründete er die erste regelmässige Verbindung zwischen dem Norden und Westen Europas. — Ericke Rande, Isländer: Entdeckt Grönland 982. — Wilhelm v. Ruysbroeck, Reifschläger in Brabant: Fand den Weg nach der Tartarei, wohin er 1253 drang. — Jacob Coeur, Franzose: Der grösste Kaufmann seines Jahrhunderts, einer der Begründer des französischen Handels, Verwalter der königl. Finanzen. — Christoph Columbus: Als Entdecker Amerikas 1492. — Vasco de Gama: Entdeckte 1497 den Seeweg nach Ostindien. — Amerigo Vespucci, Physiker und Mathematiker, Seefahrer im span. Dienst: Entdeckt mehrere Inseln Amerikas 1497. — Sebastian Cabot, Seefahrer in engl. Diensten: Entdeckte Canada 1497. — Pedro Alvarez Cabral: Entdeckte Brasilien 1500. — Gerard Mercator, Belgier: Berühmt durch seine geographischen Werke. — Gallilä: Bewies zuerst die Bewegung der Erde. — Heinrich VII., König von England: Belebte den durch die Kriege zerstörten Handel. — Laurentius Almeyda: Entdeckte die Insel Madagascar 1506. — Ortelius von Antwerpen: War der Autor sehr wichtiger geographischer Werke. — Simon Ste-

vin, Belgier: Berühmter Mathematiker. — Franz Pizarro, Spanier: Entdeckte Peru 1525. — Johann von Grisalva: Entdeckte Mexico 1518. — Ferd. Magellan, Portugiese: Entdeckte die Philippinischen Inseln und die Durchfahrt nach dem grossen Ocean. — Georg Menehez, Portugiese: Entdeckt die Insel Borneo 1521. — Diego Dalmagro, Spanier: Entdeckt Chili 1525. — Ferd. Alvares Pinto, Portugiese: Entdeckte Japan 1542; war 13mal Sklave und 16mal verkauft und machte seine Entdeckung während seiner Sklaverei. — Antonio d'Espego: Entdeckte Neu-Gallizien 1553. — Pet. Nayts, holländ. Seefahrer: Entdeckte Neuholland 1627. — Abel Tasman, holländ. Seefahrer: Entdeckte 1642 Vandiemensland, Neuseeland und andere austral. Inseln. — James Cook, engl. Seefahrer, 1728 geb., Entdeckte mehrere Inseln und verbesserte viele geographische Fehler: — Dumon d'Urville, franz. Admiral: Entdeckte 1838 mehrere Inseln im Polarmeer und entschied die Frage über den Ort des Südpols. — Die Kaiserin Maria Theresia, der Kaiser Napoleon I., der König Wilhelm I., welche in verschiedenen Zeiträumen den Handel Antwerpens aufblühen machten. — Die Erfinder der Dampfschiffe, der Eisenbahnen, der electrischen Telegraphen etc.

Die Flaggen aller Nationen, gemalt auf der Fensterseite, welche das alte Dach verbirgt, werden über diesen Männern eine glänzende Krone bilden, in welcher jeder Fremde seine Farben begrüssen kann.

Unter den Säulengängen, welche seit Jahrhunderten unsere Väter beschützten, während sie am Ruhme und dem Wohlergehen unserer Stadt arbeiteten, wird sich die Handelsgeschichte unserer Stadt, die so viel Interessantes und Charakteristisches darbietet, in zahlreichen Darstellungen entfalten.

Ein schönes Täfelwerk, Bänke, Bureaux von Eichenholz, der Thurm der Börse dürften der Eigenthümlichkeit des Gebäudes entsprechen. Um dieses grossartige Werk würdig zu vollenden, könnte man eine Statue unseres jetzigen Königs im Mittelpunkt der Hauptfaçade errichten. Diese Façade, so wie die drei anderen, welche den talentvollsten unserer Architekten und Bildhauer anvertraut sind, dürften vier künstlerische Monumente werden, auf die unsere Stadt stolz sein darf. (N. d. Préc.)

Kunst-Ausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1853, dann Januar, Februar und März 1854 und zwar vom 1sten jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen,** von denen die in den Monaten Januar und Februar **grössere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere vorjährigen Einladungen (conf. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung No. 304 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" No. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingen besonders hervor:

1. Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, dann nach Regensburg, Straubing und Passau, oder aber umgekehrt zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **grösseren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.

2. Alle eingesendeten Kunstwerke haben, sofern nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.

3. Die Transportkosten werden, bei direkten Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten, Zusendungen von anderen Vereinen und Ausstellungen werden aber nur franco angenommen.

Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend grossem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, dass die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau von Seiten der Vereine und Privaten pro 1852/53 im Ganzen 3500 Fl. betragen haben und dass auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

(Die bald zu Ende gehenden Ausstellungen in München, Mühlhausen, Strassburg, Cassel, Nordhausen etc. könnten Veranlassung geben, die von jenen Ausstellungen zurückgehenden Kunstwerke für unsere zu bestimmen.

Regensburg, am 21. September 1853.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau.

Der Ausschuss des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, z. Z. II. Vorstand. **Bösner,** z. Z. Vereins-Sekretair.

KUNST-AUCTIONS-ANZEIGE.

Montag, den 17. October d. J., Vormittags 10 Uhr, beginnt zu Dresden, — innere Rampische Gasse No. 21, — durch Unterzeichneten die Versteigerung **einer sehr gewählten Sammlung** von

Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten

der berühmtesten Meister älterer und neuerer Zeit.

Der genau abgefasste Catalog, welcher in den Buch- und Kunsthandlungen zu finden, zeigt auf die einzelnen Seltenheiten, so dass die Kunstfreunde ihre Aufträge durch die im Verzeichniss genannten Commissarien, so wie durch die Auctions-expedition besorgt erhalten können.

Dresden, am 8. September 1853.

Carl Ernst Sieber,
Königl. Stadtgerichts- und Raths-Auctionator.

(Der heutigen Nummer liegt eine Radirung bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Gruppe auf der Schloßbrücke zu Berlin von Fr. Drake



Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 42. Sonnabend, den 15. October. 1853.

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

Die jüngeren Geschlechter blicken mit staunender Verwunderung zu den Bauwerken empor, welche der Thatkraft und Ausdauer der Vorzeit ihre Entstehung verdanken, zu dem Schmuck der bildnerischen Werke, mit dem sie umkleidet sind. Solches Staunen gestaltet sich aller Orten zur mehr oder weniger phantastischen Sage. Auch die Thätigkeit des Bauens an sich hat für den Uneingeweihten so manches Seltsame und Ueberraschende, dass das Mährchen des Volkes sie nicht ungern in seine Kreise mit hineinzieht. Die Betrachtung der Bau-Sage bietet ein mehrseitiges Interesse, so sehr es freilich gerathen sein möchte, ihr Ergebniss von der strengen baugeschichtlichen Forschung geschieden zu halten.

Ich habe bei meinen derartigen Studien begonnen, die Bau-Sagen zu sammeln und sie, so gut ich es vermochte, in einer Weise wiederzuerzählen, welche ihr eigenthümliches Wesen und die Atmosphäre, von der sie umgeben sind, einigermaassen lebendig hinstellte. Das Deutsche Kunstblatt ist geneigt, seinen Lesern einige Proben davon vorzuführen. Die ersten dieser Proben enthalten dem Stoffe nach ziemlich Bekanntes; doch ist vielleicht schon die darin gegebene Zusammenstellung nicht ganz uninteressant; auch knüpft sich das Folgende an sie unmittelbar an.

Ich habe bei diesen Mittheilungen übrigens noch einen stillen Privatwunsch, den nemlich, dass Diejenigen, die sonst von guten alten und nicht sonderlich bekannten Bau-Sagen wissen, sich freundlichst veranlasst sehen möchten, mir den Stoff oder die Quelle, wo derselbe etwa befindlich, mitzutheilen. Ich würde derartige Fördernisse dankbarlichst benutzen. —

I. Von den Pyramiden Aegyptens.

Am Saum der Sandwüste, auf den felsigen Uferhöhen, von denen der Wanderer weit über das fruchtbare Nilthal hinblickt, stehen die Pyramiden. Etliche sind gross, andre klein, etliche zertrümmert und verwittert, andre noch wie Alpengipfel aufragend in die blaue Luft. Drei vor allen sind riesengross, wie kein andres Werk, das von Menschenhänden gebaut werden. Die erste und zweite gleichen den Massen des Gebirges, dessen Wachsthum Niemand geschaut hat; der Pfeil des wackersten Bogenschützen fliegt lange nicht bis zur Hälfte ihrer Höhe empor. Die dritte ist minder gewaltig, aber ihre Ausführung ist von allen die sorglichste. Drei kleine Pyramiden stehen zur Seite der ersten.

Seit tausend und aber tausend Jahren sind die Pyramiden das Staunen der Menschen gewesen. Die Welt des Alterthums zählte sie zu ihren sieben Wunderwerken. Als das alte Aegypten seine Häfen den fremden Völkern aufgethan hatte und sie aus der Ferne kamen, Gold zu erhandeln auf den Marktplätzen und Weisheit in den Zellen der Priester, da war es das redsame Geschlecht der Dolmetscher, welches dem reisenden Griechen über die Pyramiden mancherlei Kunde gab.

Cheops war der König geheissen, der die erste Pyramide baute. Es war eine Zeit arger Frohne für das Volk. Denn nur dieses Baues und dass er ihm ein Denkmal werde, wie keins auf der Welt, dachte der König; alle Tempel liess er schliessen, keine Opfer den Göttern bringen; nur arbeiten sollte das Volk an diesem Bau. Je drei Monate waren unablässig zehnmal zehntausend Menschen in das Jochder Arbeit gespannt. Zehn Jahre hatten sie Steine zu brechen drüben im arabischen Gebirge und sie über das Thal und über den Nil und empor zu den Höhen des Pyramidenfeldes zu schleppen; ein eigner mächtiger Dammweg, schon an sich ein staunenswerthes Werk, wurde dazu gebaut. Tief aber unter der Stelle, wo die Pyramide stehen sollte, ward die Kammer ausgegraben, die dereinst den Leichnam des Königes aufnehmen sollte, und ein unterirdischer Kanal des Nils, wie sie erzählten, ward hereingeführt, ringsher um das Grab, dass es wie in einer unterirdischen Insel lag. Und zwanzig Jahre dauerte die Aufrichtung der Pyramide selbst. Aussen an der Pyramide waren ägyptische Inschriften, unverständlich dem Fremden; aber die Dolmetscher lasen sie dem Reisenden in der Sprache seines Volkes. Darin stand, dass, was die Arbeiter in der Zeit des Baues an Rettichen, Zwiebeln und Knoblauch verzehrt, die Summe von eintausend sechshundert Silbertalenten gekostet hatte, welches nach heutigem deutschem Gelde zwei Millionen und zweihun-

derttausend Reichsthaler ausmacht. Auch zeigten sie dem Reisenden grosse Haufen von Steinkörnern, welche dort umherlagen, bald wie Linsen, bald wie Graupen anzusehen; das waren die versteinerten Ueberbleibsel von den Speisen der Arbeiter.

Cheops verschmähte kein Mittel, zu dem Gelde zu kommen, dessen er für solche Ausgaben bedurfte; auch seine eigne königliche Tochter musste dazu schaffen nach Kräften. Und sie schaffte das Geld; und von Jedem, der zu ihr kam, liess sie sich für ihre Gunst noch besonders einen Baustein schenken. Und mit diesen Bausteinen baute sie, sich selbst zum Denkmal, die mittelste der drei kleinen Pyramiden, welche zur Seite der Pyramide des Vaters stehen.

Die Herrschaft des Cheops dauerte funfzig Jahre. Nach ihm wurde sein Bruder Chephren König, der sechs und funfzig Jahre regierte. Er trieb es ebenso mit der Missachtung der Götter und der Frohne des Volkes und baute die zweite grosse Pyramide. Das ägyptische Volk aber war heimlichen Zornes voll über die Unbill, deren sich die Könige schuldig gemacht, und beschloss bei sich, ihre Leichen, wenn sie dereinst in den Grabkammern der Pyramiden beigesetzt, herauszureissen und zu zerfleischen. Das kam zu den Ohren der Könige; und weil sie diese Schmach, die bitterste, die dem ägyptischen Manne widerfahren konnte, fürchteten, so befahl ein jeder von ihnen, als er den Tod nahen fühlte, seinen Getreuen, ihn an einem unbekannten Ort in der Stille zu bestatten. So war von Cheops wie von Chephren der ungeheure Bau doch umsonst unternommen. Selbst ihres Namens Gedächtniss mühten sich die Aegypter auszulöschen. Wenn man einen aus dem Volk nach dem Urheber der Pyramiden fragte, so hiess es, sie seien von einem Hirten, Philitis, gebaut, der zu jener Zeit seine Heerden in der Gegend getrieben habe. Die umherschweifenden Hirtenstämme aber waren dem Aegypter ein Greuel; und vom Philitis wird gesagt, dass er der Philister Ahnherr gewesen sei.

Auf Chephren folgte des Cheops Sohn Mykerinos in der Herrschaft Aegyptens. Dieser war andres Sinnes; er öffnete die Tempel der Götter aufs Neue, verstattete wiederum Opfer und Feste, liess Jedem das Seine und sprach Jedem das Recht, das ihm gebührte. Er baute sich als Grabmal die dritte Pyramide, welche jenen beiden an Grösse nachsteht, und der Sarkophag mit seinem Leichnam fand in ihrem Grunde seine geheiligte Stätte.

Andre aber erzählen Andres von der dritten Pyramide. Nicht Mykerinos sei ihr Erbauer gewesen, sondern Rhodopis aus Thracien, die Sklavin des Samiers Jadmon, die von Einigen auch Doricha genannt wird. Xanthos, ebenfalls ein Samier, hatte sie nach der reichen Handelsstadt Naukratis geführt, die im ägyptischen Niederlande nicht gar fern vom Ufer des Meeres lag. Dort sah sie Charaxos aus Mitylene, der Bruder der Liederdichterin Sappho, als er lesbischen Wein nach Naukratis zum Verkauf brachte; von ihrer wundervollen Schönheit gerührt, zahlte er hohen Preis, ihr die Freiheit zu erkaufen. Dann habe Rhodopis, wie Einige sagen, so viel Schätze erworben, dass sie sich davon die Pyramide erbaut; oder es that sich, wie von Andern gesagt wird, eine Anzahl von den Landpflegern Aegyptens zusammen, ihr zum Gedächtniss auf gemeinsame Kosten das Werk zu errichten.

Wieder Andre wissen Anmuthigeres zu erzählen. Rhodopis badete unter der blühenden Hibiscuslaube, als ein Adler geflogen kam und der Dienerin, die ihren Schmuck bewachte, eine ihrer köstlichen Sandalen raubte. Er flog damit weit hinaufwärts über das ägyptische Land. Zu Memphis, in der alten Königstadt, sass der König, rechtsprechend unter freiem Himmel; ihm warf der Adler hoch aus der Luft die Sandale in den Schooss. Das dünkte den König ein Götterzeichen, und die zierliche Form der Sandale erfüllte sein Gemüth mit Sehnsucht nach dem Fusse, der dazu gehörte, und nach der Eignerin des Fusses. Durch alle Gauen seines Landes sandte er, und nirgend fand sich der Fuss, dem die Sandale passend war, bis die Boten nach Naukratis kamen und Rhodopis sich als die rechte Besitzerin der Sandale auswies. Da ward sie mit Gepränge gen Memphis geführt, und der König nahm sie zur Gemahlin, und die Pyramide wurde ihr nach ihrem Tode als königliches Grabmal erbauet.

Noch Andre sagen, Rhodopis sei eins mit Nitokris, die in früher Zeit über Aegypten herrschte. Nitokris wird in den alten Nachrichten des Landes, wie ob ihres hochherzigen Sinnes, so ob ihrer unvergleichlichen Schönheit, ihrer lichten Hautfarbe, ihrer rosigen Wangen gepriesen. Der Name Rhodopis aber heisst Rosenwange. Nitokris ward Königin, nachdem ihr Bruder — oder, wie auch gesagt wird: ihr Gemahl, — der bis dahin das Reich beherrscht hatte, ermordet war. Ihr Sinn stand auf Rache. Sie liess ein unterirdisches Gemach von grossem Umfange erbauen und zu dessen Einweihung ein glänzendes Fest bereiten; die, von denen sie wusste, dass sie jenes Mordes schuldig waren, hatte sie zu dem Feste der Einweihung in dies Gemach geladen, und sinnverblendet waren sie erschienen. Sie sassen in übermüthiger Lust beim Mahle, als plötzlich die Seitenpforten in die Höhe rauschten und die Wasser des Nils, durch verborgene Kanäle hereingeleitet, den Saal erfüllten. Keiner von den Geladenen kehrte lebend heim. Nitokris aber, so wird hinzugefügt, stürzte sich, um aller Rache baar zu bleiben, in ein mit Asche gefülltes Gemach.

Bis auf den heutigen Tag ist in jede der Pyramiden ein Geist gebannt, der sie bewacht. Er zeigt sich, wie des Nachts, so auch zur heissen Stunde des Mittags, die den Völkern des Südens die schaurige Geisterstunde ist. Bei der einen Pyramide erscheint der Geist in der Gestalt eines düsteren Greises, bei einer der andern als ein anmuthig verlockendes Frauenbild.

(Fortsetzung folgt.)

Paul Delaroche's Hémicycle.

Seit dem 1. August hat der Kunsthändler Sachse in Berlin eine permanente Kunstausstellung eröffnet, welche gegenwärtig als Hauptzierde eine kleine Kopie jenes Gemäldes von Delaroche enthält, das nach seinem Stand-Orte, der Halbrotunde der *école des beaux-arts* in Paris, seinen Namen führt, seinem Inhalte nach treffender „die Apotheose der Künste“ genannt würde. Die Kopie ist von des Meisters eignen Händen in den Jahren 1841–1853 als Ergebniss gelegentlicher Mussestunden so recht *con amore* ausgeführt worden. Eine Vergleichung derselben mit dem Original, die ohne Zweifel von besonderem Interesse sein würde, muss ich mir versagen, da ich Letzteres nicht kenne. Ich beschränke mich daher auf die Betrachtung der Kopie, die an sich, trotz des kleinen Maassstabes, nach Inhalt und Ausführung von hervorragender Bedeutung ist.

Um den richtigen Standpunkt für die Würdigung des Werkes zu gewinnen, muss man sich erinnern, für welchen Ort und Zweck es bestimmt ist. Denn man hat es hier nicht mit einem Staffelei-Gemälde zu thun, das nur in sich selber die Bedingungen seiner Existenz trüge: vielmehr erscheint im vorliegenden Falle die Malerei im engeren Sinn der Architektur dienstbar, sofern sie eine bestimmte, von dieser geschaffene Räumlichkeit zu schmücken sich herbeiliess. Wo aber die bildende Kunst zu solchem Dienste sich bereit erklärt, da muss sie eben „als dienendes Glied“, wie der Dichter sagt, „an ein Ganzes sich anschliessen“; muss, um dies zu können, einerseits auf das Höchste verzichten, was ihr in ihrer Isolirtheit

als Ziel vorschweben würde, andrerseits bemüht sein, Wesen, Absicht und Inhalt des Gebäudes, um dessen nackten Gliederbau sie ihr farbenschimmerndes Gewand schlägt, möglichst erschöpfend und treffend auszusprechen.

Dieser Kunstforderung genügt in geradezu unübertrefflicher Weise das Bild von Delaroche. Es schmückt in friesartiger Weise die Halbrotunde der Pariser Kunstschule, den Saal, in welchem die feierliche Preisvertheilung stattfindet. Konnte für diesen, den bildenden Künsten geweihten Ort etwas Sinnigeres erdacht werden, als die Darstellung jener Heroen der Vergangenheit, deren Gestalten gleichsam die Incarnation der Künste enthalten? die allen nachgebornen Geschlechtern als leuchtende Vorbilder vor Augen stehn werden, so lange die Pflege der Kunst zu den höchsten Interessen der Menschheit gehören wird?

Die freudige Anerkennung aber, welche die Wahl des Stoffes verdient, wird zur Bewunderung, sobald man sich in die Art der Durchführung betrachtend versenkt. Gehen wir etwas in's Einzelne.

Die Mitte des Bildes lässt uns in eine marmorne Halbrotunde blicken, ähnlich jenen Apsiden der alten Basiliken, in welchen der Sitz des Presbyteriums war. Ganz so thronen auch hier auf einer um vier Stufen erhöhten Bank drei Gestalten, welche man die Presbyter der Kunst nennen könnte: Iktinos, Apelles, Phidias. Sind sie doch die vornehmsten Vertreter hellenischen Kunstgeistes, jenes Geistes, der so voll und mächtig das Naturgemässe, rein Menschliche in ideale Schöpfungen ausgeprägt hat, dass jede Folgezeit, so oft sie von Entartung und Siechthum zur Wahrheit, zu neuem gesundem Leben zurückkehren will, von ihm Lehre und Beispiel holen muss. Mit Recht gebührt ihnen also dieser Platz. Wie sie indess unter einander geordnet sind, dagegen lässt sich Mancherlei einwenden. Dem Repräsentanten seiner Kunst hat der Maler die Auszeichnung des mittleren Sitzes gewährt. Dass er so zu sagen seinen eignen Schutzpatron also bevorzugte, erscheint menschlich liebenswürdig. Aber sollte auf das Wesen griechischer Kunst Rücksicht genommen werden, so gebührte eher dem Bildhauer der Ehrenplatz, da der Geist hellenischen Schaffens ein plastischer war; noch richtiger aber musste der Architekt die Mitte behaupten, zu beiden Seiten vom Maler und Bildhauer begleitet, wie an seine Kunst die Schwesterkünste sich schmückend anlehnten. Oder wollte vielleicht der Maler einen tieferen Bezug auf die Zukunft andeuten? Sollte Apelles gleichsam prophetisch die erst im christlichen Zeitalter erfolgte Blüthenepoche seiner Kunst, den Oberrang, den sie in ihrer edelsten Entfaltung über die beiden anderen behauptete, den sie auch in der vorliegenden Darstellung über dieselben einnimmt, symbolisiren? Träumerisch genug sitzt er da, wie verehrend in weite Ferne schauend mit seinem Napoleonskopf, von dem man uns sagt, dass er Delaroche ähnlich sehe, während Phidias mit stumpfen, abgelebten Zügen ausdrucklos vor sich hinstarrt, und Iktinos gar das Bild hinfälligen, zusammengebrochenen Greisenalters ist. Diese Auffassung sammt der ganzen Bildung der drei Köpfe widerstrebt mir um so entschiedener, je grösser die Unschönheit derselben mit der geistigen und körperlichen Herrlichkeit des Volkes contrastirt, dessen Kunst in ihnen die erhabensten Vertreter preist. Wohl mochte dem Maler die Absicht vorschweben, sie gleichsam als entkörperte Bewohner der Schattenwelt, als die Minos, Rhadamanthos und Aeakos der bildenden Kunst darzustellen: bei alledem aber hätten sie zunächst und zumeist den Adel hellenischer Formschönheit im nackten Gliederbau, die Hoheit hellenischen Geistes an der Stirn tragen müssen.

Auf den Stufen, die zu jener Dreiheit hinaufführen, gewahrt man jederseits zwei weibliche Figuren, an die Treppenwangen gelehnt. Die innere von beiden, rechts im Bilde, eine ernste Jungfrau mit edlem griechischem Profil, das schwarze Haar schmucklos aufgebunden, stellt die griechische Kunst dar. Doch ist etwas Düster-Strenges in ihren Zügen, dem ich einen Anflug jener geistvollen Heiterkeit und Klarheit gewünscht hätte, die wir als Erbtheil hellenischen Wesens kennen. Unübertrefflich drückt dagegen ihre Nachbarin, die schmächtige, mit dem Aufblick des blauen Auges hinaufschmachtende, vom goldnen Lockenhaar umflossene Jungfrau den Charakter gothischer Kunstweise aus. Die ganze erdvergessene Himmelstrunkenheit jener Kunst, die Verklärung ihrer Gestalten, die Mystik ihrer Dome lesen wir in dieser Figur, die ein Portrait von der Gattin des Künstlers sein soll. Neben ihr auf der Treppenwange steht das Modell einer gothischen Kirche. Das Gegenüber der griechischen Kunst bildet die römische, eine diademgeschmückte Frauengestalt, in deren feinen, etwas gekniffenen Lippen man die mehr berechnende Art des praktischen Römers zu lesen glaubt, mit der er, was der Kunstgeist andrer Völker geschaffen, sich zu eigen zu machen wusste. Neben dieser Figur, nach vorne zu, lehnt mit herausfordernder Lässigkeit ein üppiges, reich geschmücktes Weib sich auf die Treppenwangen, die nur halb verhüllten Formen des lebenglühenden Körpers dem Beschauer zuwendend, während das sinnlich blickende Gesicht nach den drei antiken Meistern hinschaut. In dieser Stellung sind auf feine Weise Wesen und Verhältnisse der Renaissance bezeichnet, die den Ausdruck ihrer reichen mehr sinnlichen Lust am Dasein in den der antiken Kunst entlehnten Formen auszusprechen suchte.

Zu dieser allegorischen Mittelgruppe gehört endlich, dieselbe nach vorn abschliessend, noch eine weibliche Gestalt, die vermöge der lebhaften Bewegung des halbnackten braunen Körpers uns als eine hübsche Indianerin oder Creolin erscheinen würde, wenn nicht die Lorbeerkränze, bei denen sie am Boden kniet, und deren einen sie eben Jemandem zuwerfen zu wollen scheint, uns stutzig machten und zum Lesen der Unterschrift veranlassten. Da steht's denn deutlich geschrieben, dass dies der „Genius der Künste“ bedeuten soll. Darüber lässt sich nun nicht rechten, wie sich Jemand diesen „Genius“ vorzustellen habe. Erscheint er doch nicht blos jedem Zeitalter und jedem Volke, sondern sogar jedem Individuum in verschiedner Gestalt, wie gerade jedem Volke, jeder Zeit, jedem Einzelnen bei der grossen „Theilung der Arbeit“, die nach Schnaase's treffender Bemerkung auch in der Kunstgeschichte offenbar wird, eine bestimmte Seite der Kunstübung zugefallen ist. Da ist also nicht von der Alleinberechtigung einer einzelnen zu reden. Genug, wenn Jeder den Genius seiner Kunst nur richtig erkennt. Französisch ist dieser knieende, wild muthwillige, Kränze schleudernde Genius ganz gewiss. —

An die halbrunde Tribüne lehnen sich nun zu beiden Seiten, von je vier ionischen Säulen getragen, Marmorhallen, vor welchen sich, auf Ruhebänken sitzend oder vor denselben stehend, eine Notabeln-Versammlung von 67 Künstlern ausbreitet. An den beiden äussersten Seiten des Bildes haben sie jedoch den blauen Himmel als Hintergrund. Wird durch diese Disposition der Räumlichkeit ein angenehmer Wechsel herbeigeführt, so erhalten die grösstentheils sitzenden Gruppen dadurch, dass in gewissen, ungefähr gleichen Zwischenräumen einzelne der hervorragenden Meister stehend angebracht sind, zugleich eine Rhythmik, die, ohne dem Auge sich aufzudrängen, dasselbe wohlthuend berührt. Lässt man nun obenhin den Blick über das gesammte Bild schweifen, so übt die malerische Schönheit, die fein nüancirte Mannichfaltigkeit, die wie von selbst entstandene Harmonie der Gruppen einen holden Zauber auf uns aus. Zugleich scheinen alle Gestalten, der schweren Erd-At-

mosphäre entrückt, in einem freieren, reineren Luftrevier zu athmen, so dass sie durch ein minder dichtes Medium ihr Wesen ungetrübter, ureigner aussprechen, als sei hier eine Festversammlung auf des Olympos heitren Höhen gelagert. Günstig für die äussere Anordnung erweisen sich auch die Trachten, die, so verschieden unter einander, dennoch ohne Ausnahme von hohem malerischem Reiz sind, von den ritterlichen und mönchischen Gewändern des frühen Mittelalters bis zu dem reichen hispanisirenden Kostüm der spätesten Nachzügler: denn kurz vor der Zopf- und Haarbeutel-Periode bricht der Reigen der Darzustellenden ab.

Soviel erkennt man auf den ersten Blick. Je mehr man aber forschend und prüfend sich ins Einzelne versenkt, desto höher steigt die Bewunderung im Schauen. Da ist ein Herausarbeiten der Individualitäten, das bei der Kleinheit der nur gegen 8 Zoll grossen Figuren überrascht; ein freies Reproduciren der Charaktere, welchem nicht blos eine treue Kopie verhandener Portraits, sondern ein sorgfältiges Studium der Werke jedes Einzelnen zum Grunde liegt; ein Reichthum und eine Feinheit der geistigen Beziehungen in der Gruppirung der besondern Kreise, sowie im künstlerischen Aufbau des ganzen Werkes, dass man von der treffenden Schärfe, der bezeichnenden Prägnanz, der eminenten Sicherheit, mit einem Worte von der genialen Virtuosität der Darstellung betroffen wird. Welche Reihe der bedeutendsten Individuen, der ausgeprägtesten Charaktere, der interessantesten Köpfe führt uns das Bild vor! Und wie tief und erschöpfend — in den meisten, ja in fast allen Fällen — hat der Meister sie zu erfassen gewusst! Ja, nicht genug, die Helden der Kunstgeschichte in treuem Conterfei hinzustellen, schildert er sie gleichsam mit ihren eignen Worten, d. h. mit ihrer eignen Vortragsweise in Farbe und Zeichnung, ohne jedoch dem allgemeinen Grundton seines Gemäldes dadurch Eintrag zu thun. Wo aber selbst kein Portrait überliefert war, da wusste er das Wesen der betreffenden Persönlichkeit aus ihren Werken so zu abstrahiren, dass man auszurufen sich gedrungen fühlt: „So und nicht anders muss der ausgesehen haben". Dabei herrscht in der Darstellung ein ruhig klarer, einfach epischer Ton, eine sichere Objektivität, die wir um so höher zu schätzen haben bei einem Maler, den wir bei einer andern Gelegenheit in einseitigem Ausbeuten einer lyrischen Stimmung antrafen.

Neben den allgemein malerischen Gesetzen der Gruppirung hat Delaroche auch noch eine Eintheilung nach Kunstrichtungen durchgeführt. Rechts von der mittleren Halle schliessen sich die Bildhauer an, links die Architekten. Die Maler nehmen sodann beide Flügel ein, so zwar, dass neben den Bildhauern die Koloristen, neben den Architekten die mehr durch Composition und Zeichnung hervorragenden Meister ihre Stelle finden. Einen Commentar des ganzen Bildes zu geben, würde zu weit führen: ich begnüge mich, Einzelnes herauszuheben.

Unter den Bildhauern bemerken wir die Hauptgruppe dem Anscheine nach in lebhaftes Gespräch vertieft. Wohl mögen es Prinzipienfragen sein, die der alte würdige Meister Giovanni Pisano, der Vertreter des germanischen Styls, mit den späteren, einer freieren, lieblich bewegteren Richtung angehörenden Meistern, Benedetto da Majano und Lucca della Robbia, auszufechten hat. Ernst und schweigend steht Lorenzo Ghiberti als Zuhörer; fühlt er sich doch fest und sicher, er der Schöpfer der herrlichen Bronzethüren, von denen Michelangelo gesagt, dass sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden. Seitwärts grollt, finster und misstrauisch abgewandt, Benvenuto Cellini. Dort aber schaut über die streitenden Italiener ein ächtdeutscher Kopf, der uns Allen wie ein liebes, treuherziges Willkommen anmuthet: Peter Vischer, der schlichte „Rothgiesser", der gar bieder unter der wunderlichen Kopfbedeckung hervorblickt.

Eine reiche und mannichfaltige Gruppe bilden die Maler dieser Seite. Zwei bedeutende Gestalten, welche zusammenstehend einen Abschnitt in der Reihe markiren, fesseln sogleich den Blick. Der mit dem dunklen Kopfe, dem kühnen Profil, der stolzen Haltung, ist der farbenprächtige Giorgione. Sein Bild scheint einem seiner eignen Gemälde entnommen zu sein, so wunderbar gesättigt sind die Töne des Gewandes von dunkelrothem Sammt, das in prächtigem Wurf die energisch kühne Gestalt umgiebt. Neben ihm in milder Klarheit der ältere Meister Giovanni Bellini, ernst und fest geradeaus blickend. Von der anderen Seite schreitet ein hoher, in lange dunkelrothe Robe gehüllter Greis auf sie zu; im mächtigen Blitze des Auges, das Jünglingsgluthen unter dem Schnee der buschigen Brauen hervorschiesst, erkennen wir den Grossmeister Tizian. Wie wunderbar hat der Künstler diese drei so nah verwandten und doch so verschiedenen Farbenbeherrscher in ihrem eigensten Wesen zu charakterisiren gewusst, nicht anders als habe Jeder ihm zu seinem Portrait die eigne Palette und Pinselführung geliehen! Und doch erkennt man zugleich den Grundton, der den Koryphäen der altvenetianischen Schule gemeinsam ist. Zwischen ihnen erscheinen noch mehrere Meister andrer Zeiten und Schulen, die aufmerksamen Blicks die fürstliche Hoheit Tizians messen. Da sitzt bequem vorgebeugt der lebenvolle, farbenfrohe Rubens in reicher, vornehmer Tracht; neben ihm zeigt sich das geistvoll feine Gesicht seines grossen Schülers van Dyk, hinter welchem der blasse, leidenschaftliche Kopf des Velasquez sichtbar wird. Mehr vorn, an die Brüstung gelehnt, fixirt Rembrandt den grossen Venetianer. Von seinem schwarzen, pelzverbrämten Mantel hebt sich das kecke, wie es mir scheint, etwas zu verlebt, zerfahren aufgefasste Antlitz mit jener tiefklaren, warmen Transparenz der Schattentöne, in der Keiner es ihm gleichgethan. Neben Tizian sitzt ferner in wunderlichem Kopfputz und goldbrokatnem Gewande J. van Eyck und staunt mit freudiger Ehrerbietung zu dem Meister auf, der die epochemachende Erfindung des Niederländers in freiester, grossartigster Weise der Schönheit dienstbar gemacht hat. Die Vermittlung zwischen dem Orte der Entstehung und dem der höchsten Ausbildung bezeichnet Antonello da Messina, dessen jugendlich schlanke, scharf modellirte Gestalt sich günstig hervorhebt. Endlich schliesst nach dieser Seite der glänzende Paul Veronese, im Gespräche mit dem grössten Poeten der Farbe, Correggio, die Reihe, während Murillo, dessen blasser, ächt spanischer Kopf aus dem Hintergrund auftaucht, gleichsam die Mystik der Farbe vertritt.

Auf der andern Seite treffen wir zuerst die Gruppe der Architekten. Sie sind in ihrem äusseren Erscheinen ebenso verschieden, wie die Prinzipien, nach denen sie ihre Kunst geübt haben. Erinnert nicht Erwin's von Steinbach schlichte Gestalt an die selbstvergessende Begeisterung jener Meister, die in den luftigen Thurmpyramiden der gothischen Dome nach dem jenseitigen Ziel ihrer gläubigen Sehnsucht hinwiesen! Und lesen wir nicht zugleich in dem klug verständigen Ausdruck, mit dem er des neben ihm sitzenden Sansovino Behauptungen zu zergliedern scheint, jene scharfsinnige Combination und Berechnung, vermöge deren allein das Wunder einer gothischen Kathedrale sich verwirklichen konnte! Wie anders sind jene übrigen Meister, der sinnlich prächtige Sansovino, dann Brunelleschi mit den scharf markirten Zügen, Palladio, der reich und kostbar gekleidete und der stattliche Bramante mit dem dominirenden Kopfe. Sie alle, die Vertreter der Renaissance, haben etwas von dem glänzend Beweglichen, prachtvoll Imposanten ihrer Bauwerke, die anstatt, wie die gothische Ar-

chitektur rastlos aufzusteigen und sich vom Umgebenden gleichsam zu isoliren, es verziehen, in vornehmer Majestät aus einer Gruppe gleichgearteter geringerer Schöpfungen als die Ersten hervorzuragen.

Unter den Malern, die nun folgen, zeigt sich zunächst Fiesole. Er vertritt die an dieser Seite dargestellte Richtung, die im geistigen Gehalt der Composition und der Zeichnung ihren Schwerpunkt besitzt, in ähnlicher Prägnanz, wie das gegenüber bei den Koloristen durch Giorgione geschah. So leitet er würdig die Schlussgruppe ein, die an Schönheit und innerer Bedeutung vielleicht die gelungenste des Bildes ist. Am äussersten Ende der Ruhebank hat Lionardo da Vinci Platz genommen. Zu ihm schreitet von der Seite ein in die zartesten, lichtesten Stoffe fürstlich gekleideter Jüngling von adligem Anstand, den der Hauch liebenswürdiger Bescheidenheit noch erhöht. Domenichino beugt sich zu Lionardo nieder und flüstert, auf die jugendliche Lichtgestalt deutend, ihm einige Worte in's Ohr. Nun hat der greise Meister seinen mächtigen Kopf, von dem der lange Bart gleich der Mähne eines Löwen niederwallt, dem Nahenden zugewendet und seine Handbewegung scheint zu fragen: „Das ist Er? Das Raphael?“ Wer anders als der göttliche Urbinate könnte es sein, der so königlich und doch so anspruchslos heranschreitet, über dessen Gestalt jene ewige Jugend ausgegossen scheint, die in seinen Werken lebt? Nur scheint mir freilich der Ausdruck des Profils bei Weitem nicht Das zu erschöpfen, was in Raphaels Wesen liegt.

Um ihn gruppiren sich die Künstler, die in der historischen Entwicklung auf den Stufen Platz finden, welche zu jenem Gipfel hinauf- und von ihm hinunterführen. Giotto's scharf ausgeprägte Züge, Masaccio's, des entschlossenen Bahnbrechers, jugendliches Antlitz, Orcagna's ernste Grossheit, in welcher der „Triumphzug des Todes“ sich zu gestalten scheint, erblickt man hier dicht gedrängt, — und nahe bei seinem grossen Schüler, von dem ein Lichtglanz auf ihn zurückfällt, steht der wackre Perugino. Seitwärts im Hintergrunde, leider etwas zu flau, wie mich dünkt, aufgefasst, bezeichnet Dürer's Stellung jene tiefe Sehnsucht, die den trefflichen deutschen Meister nach Italien hinzog, und zugleich das feindliche Geschick, welches ihn nicht bis dahin vordringen liess, wo sein Wesen am Gleichgearteten der grössten Zeitgenossen Das hätte finden können, was ihm zur Vollendung fehlte. Dicht bei ihm erkennen wir auch noch einen andern deutschen Kunstgenossen, der zu ihm aufblickend sich hinwendet: Hans Holbein.

Dagegen hat ein Andrer sich von den Uebrigen unwillig gesondert und verharrt vorn einsam sitzend wie ein grollender Titan. Es ist der übergewaltige Michelangelo. Noch Andre folgen, darunter der liebenswürdige Andrea del Sarto; ferner Sebastian del Piombo, Michelangelo's rechte Hand; der übermüthige Freund und Schüler Raphaels, Giulio Romano, und mehrere der Zeitgenossen. Die ausdrucksvolle Gestalt Nicolaus Poussin's schliesst die Reihe.

Ich habe nur das Hervorragendste und auch da nur Einzelnes flüchtig andeuten können. Die Menge feiner, geistvoller Bezüge ist mit dem Worte schwerlich wiederzugeben, da selbst das Auge oft wiederholten Schauens bedarf, um nur allmählich einzudringen. Bei aller Tiefe und Rundung der Charakteristik, bei der schlagenden Schärfe und Prägnanz der Individualisirung bleibt noch am Meisten zu bewundern, mit wie geringen Mitteln der Maler hausgehalten hat. Der Farbenauftrag ist ungemein leicht und dünn und lässt die sichre Meisterhand erkennen, die sogleich das Bezeichnende zu treffen wusste. Nur sind leider manche lasirende Töne häufig angewandt worden, die ein Nachdunkeln befürchten lassen, welches theilweise schon jetzt sich anzeigt. Indess hat die Harmonie des Ganzen noch nicht darunter gelitten, und diese Eigenschaft des Werkes bleibt um so mehr anzuerkennen, je mehr namentlich in der Farbe der Stylcharakter jedes Meisters zum Ausdruck gekommen ist. Es stellt sich dadurch auf malerischem Gebiete dieselbe Erscheinung dar, welche etwa im Finale einer Mozart'schen Oper wahrgenommen wird, wo die Charaktere des Dramas sich zusammenfinden, Jeder in seinem besondern Wesen zur musikalischen Individualisirung gelangt, und gleichwohl aus diesen mannichfaltigsten Elementen ein einheitlich harmonisches Ganzes sich aufbaut.

W. Lübke.

Die Schlussgruppe aus dem Arabesken-Fries Kaulbach's im neuen Museum zu Berlin.

(Hierzu ein Kupferstich.)

Wir haben unsern Lesern vor Kurzem bei Gelegenheit der Beschreibung der jüngsten Museumsarbeiten Kaulbach's von dem letzten Stück Fries eine Abbildung versprochen. Hier ist sie; — von der gediegenen Hand unseres Ed. Eichens vortrefflich und meisterhaft wiedergegeben, wie dieser überhaupt für die Duncker'sche Ausgabe der Uebersetzer des Arabeskenmärchens geworden ist, womit der Künstler seine welthistorischen Tafeln gekrönt hat. Wir erlauben uns wegen des Zusammenhangs der heute gegebenen Gruppe mit dem Ganzen auf S. 277 zu verweisen und wollen nur noch Folgendes hinzufügen:

Der Umstand, dass Restauration der Wissenschaften und Blüthe der Künste die schönen Zeichen der neuen Zeit sind, passte vortrefflich damit zusammen, dass das letzte Friestheil das Thürstück zu bekrönen hatte, welches die Gestalten der Kunst aufzunehmen bestimmt ist. Wie einen Grenzpfahl also pflanzte der Künstler hier zunächst einen Phönix auf, der mit dem Kopfe sich der neuen Zeit zuwendet. Und dann setzt er ein zu einem schwungvollen Schlusssatz, wie in der Cmoll-Symphonie, die Wissenschaften verherrlichend, die Kunst aber am meisten. Nach ihrer höchsten Spitze, nach der dramatischen Poesie hat er gegriffen und ihren Vertreter auf den Thron gesetzt und ihm sein unsterbliches Werk, unser Nationaldrama, in die Hand gegeben. Himmel und Hölle stehn ihm zur Seite, jedes in seiner Weise ihm dienend. Und während sich ferner an der einen Seite der ganze Kosmos vor ihm ausbreitet zum Zeichen, dass er zwar den Himmel und die Hölle berührt, auf der Erde aber zumeist heimisch ist und das Irdische und Menschliche zumeist zeigen soll im göttlichen Gewande der Kunst, während ihm so auf der einen Seite Inhalt und Stoff zugetragen wird, zeigt sich auf der andern das Reich des edelsten und geistigsten Materials künstlerischer Darstellung, das Reich der Sprache, damit er hineintauche und zum Ausdruck kommen lasse, was ihn bewegt und uns bewegen soll. Es lassen sich die weitausgreifendsten und tiefeingehende Gedanken und Betrachtungen an dieses Stück Fries knüpfen. Möge sie Jeder ausspinnen in der Weise, wie ihm der Faden dazu aus dem Bilde entgegenspringt. Uns steht am höchsten die künstlerisch vollendete Abrundung der Gruppe, in der die vorzugsweise so genannten bildenden Künste, durch die zeichnende vertreten, in Gedanken die Dichtkunst und damit alle übrigen Künste verherrlichen und in der Ausführung und Anordnung die architektonischen Grundgesetze der Symmetrie und Eurhythmie und das musikalische Gesetz der Harmonie so einzig wohlthuend mitwirken und mitklingen lassen.

F. E.

Kunstliteratur.

Die Geschichte des deutschen Volkes in fünfzehn grossen Bildern dargestellt von Karl Heinrich Hermann aus Dresden. Mit erläuterndem Text von Dr. R. Foss, nebst Vorwort von Dr. J. Stahl. I.—III. Lief. (9 Tafeln.) Gotha, Justus Perthes. 1852.

(Schluss.)

Auf dem zehnten Blatte bietet sich uns die lange Periode dar, welche vom Interregnum an bis gegen die Reformationszeit hin währte; eine Epoche, in welcher Alles in Auflösung begriffen erscheint, was früher friedlich zusammenhielt. Doch keimen zugleich auch neue Triebe am Baume deutschen Lebens hervor. So sehen wir oben links in der Ecke die Gründung Thorns durch Hermann von Salza; denn seitdem die Begeisterung für die Bekämpfung der Ungläubigen des Orients nachgelassen hatte, fand die fromme Thatkraft ein näheres Ziel in der Unterwerfung und Christianisirung des deutschen Nordostens. Noch einmal aber fällt in all' die Verwirrung des Reiches der Blitzstrahl eines mächtigen Herrscherwillens. Rudolf von Habsburg gelangt zur Kaiserkrone, und gleich erblicken wir zahlreiche Spuren seiner segensreichen Thätigkeit. Die Mitteldarstellung zeigt ihn streng und gerecht in Bestrafung ritterlicher Räuber und Wegelagerer, von deren schlimmem Treiben mehrere Seitenscenen Zeugniss ablegen. Aber auf dem folgenden Bilde, rechts zur Seite, werden uns bereits die Zerwürfnisse wieder vorgeführt, die unter dem unseligen Doppelkaiserthum über das Reich hereinbrechen. Es ist die Schlacht bei Göllheim dargestellt, in welcher Adolf von Nassau gegen Albrecht von Oestreich Feld und Leben liess. Im Hintergrunde sehen wir die Begründung des Schweizerbundes, dessen ruhmreiche Folgen uns an andrer Stelle durch die Gestalt des wakkeren Winkelried in's Gedächtniss gerufen wird. Ueberall Merkzeichen einer Zeit, die ein kräftiges Hervorheben des Reiches und seiner Einheit nicht mehr aufkommen lässt vor allen den Einzelbestrebungen, mit welchen jeder Fürst das Interesse seines Hauses ausschliesslich verfolgte. Zwar sehen wir auch Heinrich den Siebenten, den Lützelburger, nochmals auf einem Römerzuge, allein trotz Dante's eindringlichen Vorstellungen ist die Zeit eines gewaltigen, römischen Kaiserthumes für immer dahin. Ein Lichtpunkt ist auch hier noch — man sieht die Scene links unten im Bilde — die Versöhnung der hadernden Gegner, Ludwig des Bayern und Friedrich des Schönen. Aber wie weit schon die Schmach des Reiches gediehen, beweist gleich nebenan die Nothwendigkeit jenes Kurfürstenbundes zu Rense, auf welchem sechs der Grosswürdenträger des Reiches sich zu gemeinsamem Handeln gegen fremdländische Einwirkung verpflichten. Das grosse Mittelbild zeigt in der Krönung Karls des Vierten die Erhebung der fürstlichen Hauspolitik auf den Thron, welchen nur eine Reichspolitik inne haben sollte. Dazwischen schlingen sich die düstren Scenen, die das Grassiren des schwarzen Todes, das wahnwitzige Gebahren der Geisselbrüder und die grausamen Judenverfolgungen mit sich führten. Den letzten Punkt dieses Bildes nimmt das Concil zu Constanz ein; die Reformation der Kirche bleibt ein frommer Wunsch; Papst Martin V. zieht unverrichteter Sache von dannen; nur dort in der letzten Scene kühlt sich im Flammentode des Johannes Huss die fanatische Verfolgungssucht und bricht somit die Brücken zu einer allumfassenden friedlichen Neugestaltung ab. Der Stich dieses Blattes ist unter Thäter's Leitung von Ufer ausgeführt.

Die beginnende Auflösung wird nun auf dem elften Blatte zur völligen Zersetzung mittelalterlichen Lebens, während welcher im Gewande entschieden reformatorischer Bestrebungen die neue Zeit ihren Einzug hält. Auf dem vorigen Blatte sahen wir Huss als Märtyrer für seine Ueberzeugung in den Tod gehen; auf diesem Blatte zeigt uns eine kleine Darstellung im oberen Bogenfelde links die aus der Asche jenes Scheiterhaufens hervorlodernden Hussitenkriege, die in so grausiger Weise Deutschland zerfleischten. Aber auch jetzt noch, wo so Vieles zerfiel, wurden Keime neuer Entwickelungen gelegt. Das bekundet das benachbarte Bildchen, auf welchem Burggraf Friedrich VI von Zollern mit Brandenburg und der Kurwürde belehnt und also der Grund jenes Staates gelegt wird, der als mächtiger Hort der neuen Entwickelung, des protestantischen Princips erstehen sollte. Doch treibt der morsche Baum mittelalterlichen Lebens auch jetzt noch manches grüne Blatt und selbst so edelstolzen Zweig, wie den ritterlichen Maximilian, den wir unten in glänzendem Turnier erblicken. Wie wenig Boden aber solche Reminiscenzen an das veraltete Ritterthum fortan haben, beweist auf dem unteren Mittelbilde derselbe Kaiser eigenhändig, indem er das Reichskammergericht einsetzt. Auch haben alle die ausdrucksvollen Köpfe, die man hier um ihn geschaart sieht, schon jenen mehr geistigen, intelligenten Ausdruck, der sehr gegen den mehr von Energie und thatkräftigem Charakter zeugenden der Gesichter früherer Zeit absticht. Seitwärts sehen wir die böhmischen und mährischen Brüder unter freiem Himmel in Ausübung ihrer auf ursprüngliche Einfachheit zurückgeführten, religiösen Handlungen begriffen. Die ganze Breite der oberen Bildfläche nimmt Luthers Auftreten gegen die versunkene Hierarchie in Anspruch. Von der Linken zur Rechten zieht sich die Darstellung; zuerst sieht man Tetzel's empörenden Ablasskram, dicht dabei schlägt Luther in heiligem Zorn seine Theses an, und gleich darauf bezeichnet schon die Verbrennung der päpstlichen Bulle den entscheidenden Schritt, der die Trennung von Rom für immer bedingte. Die grosse Mitteldarstellung führt uns denn mitten in die feierliche Versammlung des Reichstages zu Worms; dort auf erhöhtem Throne Karl V, um ihn die Grossen, die Bischöfe und Fürsten; und vorn der schlichte Mönch von Wittenberg, wie er die denkwürdigen Worte ausspricht: „Hier stehe ich; ich kann nicht anders; Gott helfe mir; Amen." Endlich rechts der Einzug Karls des Fünften in Augsburg, um dem Zustandekommen der Augsburgischen Confession beizuwohnen. In kleineren Darstellungen, die sich etwas wunderlich durch fensterartige Oeffnungen darbieten, sind verschiedene untergeordnete Beziehungen des Reformators angedeutet. Der Stich dieses Blattes war dem Stuttgarter Derlinger anvertraut.

Wir haben nun die Gräuel des dreissigjährigen Krieges zu überspringen und finden uns auf dem dreizehnten Blatte bei Leopold dem Zweiten wieder. Das Blatt zeichnet sich durch eine glückliche Gesammt-Composition aus, namentlich sind die Mitteldarstellungen in einer höchst wirksamen Art pyramidal aufgegipfelt. Ein Eckbildchen zeigt in Ludwig XIV den Gegensatz, den damals die absolutistische Politik des centralisirten Frankreichs gegen das immer mehr in einzelne selbständige Staaten sich zertheilende Deutschland darstellte, und es fehlt auch nicht an Hindeutungen, wie der herrschsüchtige Ludwig sich die Uneinigkeit Deutschlands zu nutze zu machen wusste. Nur ein Land vermochte unter einem nicht minder grossen Fürsten sich dem allgemeinen Verfalle zu entreissen und eine hohe Stufe der Macht und Blüthe zu erklimmen. Das war Brandenburg unter seinem grossen Kurfürsten. Auf dem unteren Seitenbilde links sind wir in die ruhmwürdige Schlacht von Fehrbellin versetzt und wohnen eben der wilden Auflösung des schwedischen Heeres bei. Eine ganz andere Schlacht aber,

wenngleich eine nicht minder preiswürdige, lässt ihre Spuren auf dem breiten Mittelbilde erblicken. Der „Erbfeind der Christenheit" ist eben unter Wien's Mauern geschlagen worden und die verbündeten Sieger ziehen in feierlichem Triumphzuge einher. Was aber hier gewonnen wird, das wird auf der nebenstehenden Darstellung an Ehren vollauf wieder verloren, da die Franzosen das Rheingebiet verheeren und selbst die geheiligten Gräber der salischen Kaiser vor ihrer räuberischen Habgier nicht sicher sind. Die oberen Darstellungen gelten hauptsächlich dem Genius Friedrichs des Grossen. Wir sehen ihn nach der Schlacht bei Mollwitz, wie er seinen Generalen für den herrlichen Sieg Dank sagt; dann aber vor der Schlacht bei Leuthen, wo eine der schwersten Schicksalsstunden ihre dunklen Fittige über ihn ausbreitete. Sodann hat der Maler noch die Schlacht bei Zorndorf dargestellt, wo zum erstenmale die Russen auf deutschem Boden sich zeigten. Sodann auf dem Hubertsburger Frieden sehen wir Preussen in seiner neuen Stellung anerkannt, und oben in dem Bogenzwickel werden die Bemühungen geschildert, durch welche Friedrich im Frieden sein Volk glücklich machte, nachdem er es gross gemacht hatte. Wie wichtig aber in dieser ganzen Periode das Aufblühen der Wissenschaften sich kund gab, hat der Künstler durch viele Büsten und Bildnisse von Gelehrten und Künstlern, sowie durch eine Menge von Namens-Inschriften, die überall dem Bilde eingestreut sind, hervorgehoben. Da sind die Voltaire, Rousseau, Leibnitz, Kant, Thomasius, Novalis, Hamann, Lessing, Winkelmann, Schiller, Händel, Bach und viele Andere. Ausserdem tragen mehrere allegorische Figuren in anmuthiger Gruppirung nicht wenig zur Zierde des Mittelraumes bei. Da sind im Schmuck der Mauerkronen die personificirten Gestalten Oestreichs und Frankreichs, in der Mitte mit dem königlichen Leoparden England, von den Genien der Wissenschaft und Kunst umringt. Der Stich ist recht sorgsam von H. Nüsser in Düsseldorf gefertigt.

Endlich auf dem vierzehnten Blatte — dem letzten, soweit das Werk jetzt vorliegt — gelangen wir in die Epoche der Revolution, die den letzten Rest mittelalterlicher Institutionen verschlingt, und aus deren Schoosse sich ein ganz neues Leben hervorringt. Dieselbe Stelle, die auf dem vorigen Blatte der stolze Erfinder des *„l'état c'est moi"* einnahm, ist hier von Darstellungen der furchtbaren Reaktion erfüllt, welche naturgemäss jener Vermessenheit folgte. Dort war im absoluten Herrscher die Selbstsucht des Individuums auf den Thron gehoben: hier hat man die Vernunft zur Göttin erklärt und huldigt dem trügerischen Scheine, den man dafür ausgiebt. Seitwärts empfängt der Mann, der nachmals die Revolution, seine Mutter, knebeln sollte, als Offizier Bonaparte den Degen zum Oberkommando in Italien. Der Verlauf der Hauptdarstellungen beginnt aber, wie bei den übrigen Blättern, unten, und zwar hier in der Umrahmung einer Architektur, die aus den Elementen aller vorhergehenden Style wunderlich genug gemischt erscheint. Dies ist ein recht passender Hinweis auf das Unvermögen jener Zeit, eine selbständige Baukunst zu erzeugen, und auf die daraus entspringende Nothwendigkeit des Bettelns bei den Architekturschätzen aller vergangenen Jahrhunderte. Die Hauptpunkte dieses Blattes bilden Schlachtdarstellungen; wir überschauen die Schlachtfelder von Neumark, Austerlitz, Jena, Eylau, Aspern, an der Katzbach, bei Hanau und oben in der Mitte die Völkerschlacht bei Leipzig. In diesen Scenen, wie es eben der Gegenstand mit sich brachte, ist eine gewisse Monotonie parallel schreitender Truppen und gefällter Bayonnette und Flintenläufe nicht zu vermeiden gewesen; nur im Treffen an der Katzbach ist das wilde Hineingesprengtwerden in die tobenden Fluthen des angeschwollenen Gebirgswassers Motiv zu günstigerer Anordnung des Bildes geworden. Den Mittelpunkt des Bildes nimmt die Gestalt der Germania ein. In tiefstem Grame neigt sie das Haupt und lässt ermattet die Laute sinken, die von zwei weinenden Genien aufgefangen wird, während Körner schon gebrochenen Auges ihr kriegerische Klänge entlockt. Aber noch glänzt, wenn auch umdunkelt vom Missgeschick, auf dem Haupte die Krone, von der Leipzigs völkervertilgende Schlacht den letzten Makel abwaschen sollte. Neben den kriegerischen Darstellungen jedoch finden sich Gruppen, welche auf den damaligen hohen Aufschwung der Wissenschaften und Künste hindeuten, und unser Auge haftet an den geistvollen Köpfen aller jener Heroen, deren Namen wir schon auf dem vorigen Blatte begegnet waren. Der Stich ist unter Thäters Leitung von Voltz ausgeführt. —

Soweit reichen für jetzt die Darstellungen. Wir sind ihnen gern gefolgt und haben an der Hand des Künstlers nicht ohne Erhebung und Belehrung einen Kursus deutscher Geschichte absolvirt. Indess vermochten wir nur Hauptpunkte herauszuheben und müssen bemerken, dass der Nebenbeziehungen auf jedem Bilde noch eine Menge zur Darstellung kommen. Der Künstler hat nicht bloss den Stamm und die Hauptäste vom Baume der deutschen Geschichte aufgefasst, sondern das ganze vielästige Gezweige bis in die äussersten Spitzen und Blattbüschel verfolgt und wiedergegeben. Lobenswerth ist auch, dass die Reihenfolge immer denselben örtlichen Gang innehält, wodurch die Brauchbarkeit der Tafeln erhöht wird.

Wie wir hören, hat Hermann den Auftrag erhalten, auch die englische Geschichte ähnlich zu behandeln. Wir können uns wohl denken, dass das praktische England den pädagogischen Werth solcher Geschichtstafeln zu würdigen und sich zu eigen zu machen versteht. **Fr. Eggers.**

Zeitung.

Vc. **Berlin**, Ende Sept. Kaulbach hat in der, wie bereits gemeldet, nunmehr vollendeten Oelskizze zur „Hunnenschlacht" einen Beweis unübertrefflicher Meisterschaft der Farbenbehandlung geliefert. Wer hat nicht vor dem herrlichen Carton oder dem danach gefertigten Stiche Zweifel über die Möglichkeit einer entsprechenden Farbenausführung dieses tiefpoetischen Werkes in sich aufsteigen fühlen, einer Ausführung, die nicht den eigenthümlichen Zauber desselben verletze? Weit entfernt, den zarten Duft davon abzustreifen, hat die Farbe unter des Meisters Händen die spezifische Wirkung des Kunstwerkes nur noch gesteigert. Nie vielleicht sahen wir das Element der Farbe mehr durchgeistigt, mehr verklärt: die Beleuchtung hat einen gräulich fahlen Ton, so dass wir einen gespenstischen Geisterreigen, ein spukhaftes Nebelbild beim Schein eines Blitzes zu erblicken glauben. Ja, es liegt in der Färbung etwas Meteorhaftes, und es wird dem Beschauer dadurch die Empfindung gegeben, als husche das Ganze nur momentan an ihm vorüber. Man sieht deutlich die verschiedenen Lokaltöne, aber man erkennt sie rein durch das Medium einer von der Einbildungskraft erzeugten, sagenhaften Grundstimmung; man glaubt Traumgestalten zu erblicken. Die Kritiker freilich, welche die Forderung einer missverstandenen Einheit an die Werke bildender Kunst legen wollen, werden Lärm erheben über die dreifache Beleuchtung der beiden kämpfenden Parteien oben und der unten eben erwachenden Gruppe. Wir aber behaupten, dass in dieser Schöpfung die wahre Einheit vollauf in reichstem Maasse enthalten ist, die Einheit des Geistes, der Intention, der Stimmung. Ist diese wunderbare Wirkung sogar mit dem widerstrebenden, zähen Elemente der Oelfarbe erreicht, die hier ihr erdgebornes, stark stoffliches Wesen zu verleugnen gezwungen wurde, so darf der Ausführung in stereochromischer Weise ein noch günstigeres Prognostikon gestellt werden.

* **Dresden.** Bendemann malt fleissig an seinem Werke und

wird wohl, trotz der Unterbrechung, welche ihm die Vermählungsfeierlichkeit des künftigen Thronfolgers inmitten der schönsten Jahreszeit verursachte, noch in diesem Herbst den zweiten Saal im Schlosse vollenden. — Der Maler **Metz**, von dem schon früher einige Arbeiten nach England gekommen waren, ist jetzt selbst dahin, wo er mehrere Portraits in Auftrag hat. — **Schnorr**, **Rietschel** und **Richter** wohnen noch auf dem Lande; **Hübner** ist im Seebade.

Ht. **Nürnberg**, den 28. Sept. **Kreling**, als Director der Kunstschule dahier, weilt bereits seit einiger Zeit in unserer Stadt. Wir hoffen, dass seine Gegenwart auch auf die Hebung der neueren Kunstübung in Nürnberg einen günstigen Einfluss üben werde, deren Anerkennung bis jetzt fast allzusehr hinter der Bewunderung des Alten zurückstand.

Kunstvereine.

Haupt-Coursbilder der Kunstvereine.

Die Nothwendigkeit, für die Kunstausstellungen durch grössere Gemälde im historischen Charakter eine von höherer Bedeutung, ja sogenannte Brennpunkte zu gewinnen, ist in No. 38 des Deutschen Kunstblattes von Neuem zur Sprache gebracht und es ist sehr zu wünschen, dass auch das darin ausgesprochene Project warme und vielseitige Theilnahme und Unterstützung finden möge.

Das Bedürfniss ist schon sehr früh anerkannt; auch schon in der am 19. Oct. 1834 zu Berlin abgehaltenen Versammlung von Vorständen deutscher Kunstvereine auf Vortrag des Unterzeichneten darüber berathen und in der am 20. Sept. 1836 zu Magdeburg abgehaltenen Conferenz der Vertreter der Kunstvereine des westlichen Cyclus der Beschluss gefasst, welcher wörtlich lautet:

„Um den steigenden Ansprüchen an die Kunstausstellungen auch künftig zu genügen, erscheint es nothwendig, dass jeder Verein von Zeit zu Zeit bei bedeutenden Künstlern grössere Gemälde bestelle, und diese allen Vereinen, die sich zur Gegenseitigkeit verpflichten, zu deren Ausstellungen mittheile."

Es ist dieser Beschluss durch die Versammlung der deutschen Kunstvereins-Deputirten, welche am 18. Juni 1847 zu Potsdam stattfand, nicht nur einstimmig bestätigt und allgemein zur Befolgung empfohlen, sondern auch gesagt: man möge vorzugsweise Momente aus der vaterländischen Geschichte für diese Hauptbilder wählen, um für die historische Kunstrichtung einen mehr nationalen Boden zu gewinnen.

Halberstadt hat seit 1834 bereits dergleichen Hauptbilder auf Bestellung erworben und nicht nur den Ausstellungen des westlichen, wie des östlichen Kreises, sondern ausserdem auch nach Berlin, Dresden, Düsseldorf, Leipzig mitgetheilt. Die vorzüglichsten derselben sind: C. **Hasenpflug**'s Dom zu Halberstadt; C. **Sohn**'s Romeo und Julia; C. **Riedel**'s eben so bekannte Fischerfamilie; A. **Schrödter**'s Falstaff; **Metz**'s Wegführung des Grafen Helfenstein; Th. **Hildebrandt**'s Othello und Desdemona; **Heinlein**'s grosses Alpenbild. Es ist dadurch der Beweis geliefert, dass man bei einer gewissen Vorsicht selbst bei einer Actieneinnahme von nur 7—800 Thaler jährlich, doch alle 2—3 Jahre ein grösseres Hauptbild um 800—1000 Thlr. erwerben und dennoch ausreichende Mittel zum Ankauf auf der Ausstellung und zur Beschaffung von Vereinsblättern behalten kann. Die Kunstvereine zu Halle, Magdeburg, Braunschweig haben ähnliche Hauptbilder auf Bestellung erworben, das Bestellen leider nicht fortgesetzt, weil sie allerdings nicht so günstige Erfahrungen gemacht haben. Königsberg hat dieses Prinzip mit Glück verfolgt, wogegen Stettin, Danzig, Breslau das Bestellen in neuerer Zeit auch nicht fortgesetzt haben.

Da aber das Bedürfniss, Gemälde von höherem Kunstwerthe auf den Ausstellungen zu haben, von Jahr zu Jahr und in dem Maasse steigt, als der Kunstsinn, das Urtheil gefördert wird, so tritt die Erfüllung der Aufgabe den Kunstvereinen als Nothwendigkeit stets noch dringend entgegen. Und wenn, wie es oft gewünscht ist, wenigstens die Kunstvereine jedes Cyclus das Streben noch durch die Aufgabe fördern: das vorzüglichste dieser Coursbilder stets zum Vorbilde für die Vereinsblätter zu wählen, und diese Gemälde selbst für Vereins-Museen zu sammeln, so gewinnen die Vereine selbst eine steigend höhere Bedeutung. Die Vorstände der deutschen Kunstvereine werden es dem Unterzeichneten sicher nicht verargen, wenn er die in den Jahren 1836 und 1847 gefassten Beschlüsse von Neuem zur geneigten Befolgung empfiehlt.

Dr. Lucanus.

Ich glaube, verehrter Freund **Lucanus**, dass die Vorstände der deutschen Kunstvereine sich Ihre Mahnung an früher gefasste, für die Kunst erspriessliche Beschlüsse gewiss zu Herzen nehmen werden, und Sie geben uns da ein sehr schönes Bild von der bereits stattgefundenen Wirkung dieser Beschlüsse. Allein, erlauben Sie mir die Bemerkung, dass das von unserem gemeinsamen verehrten Freunde Loof angeregte und von mir bereitwillig mitunterstützte Project theils eine Erweiterung jener Beschlüsse und bestimmte Formulirung derselben, theils eine **Vereinigung aller deutschen Kunstvereine** zu diesem **bestimmten Zwecke** zum Gegenstand hat. Es will die allgemein anerkannten, die namentlich — wer bezeugte das nicht laut — durch Ihre rastlosen Bemühungen stets aufrecht und im Auge gehaltenen Grundsätze, die sich auf die höheren Zwecke der Kunstvereine beziehen, auf einen besonderen positiven Fall anwenden, in einer bestimmten Form zur Geltung bringen. Wie weit Sie und andere Vorstände mit dieser bestimmten Form, mit diesen bestimmten Vorschlägen einverstanden sind und die Hand dazu bieten wollen, das von Ihnen zu erfahren, wäre nicht minder von allgemeinem Interesse, als die obigen dankenswerthen Mittheilungen und war auch die Bitte am Schluss der Aufforderung in No. 38.

F. E.

Berichtigung.

Die der vorigen Nummer (41) beiliegende Radirung ist nicht, wie auf derselben durch Versehen des Schriftstechers bemerkt ist, von L. Pietsch, sondern, wie auch im Text steht, von **Herm. Schulz** gefertigt worden.

D. Red.

Ausstellung in Weimar.

Die Ausstellung von verschiedenen **Cranachischen** Werken, für welche das Kunstinstitut in Weimar Privatbesitzer von dergleichen in No. 34 und 35 des Deutschen Kunstblattes zu gefälligen Beiträgen aufforderte, wird den 16. d. M., den 300-jährigen Todestag Cranach's, eröffnet werden und vierzehn Tage dauern, da eine grosse Zahl höchst interessanter eigenhändiger Werke durch bereitwillige Einsendung zusammenkommen, deren Betrachtung, in Verbindung mit der des grossen Altargemäldes in der Stadtkirche, Kunstverständigen und Liebhabern einen deutlichen Begriff von den vortrefflichen Leistungen dieses Künstlers zu geben im Stande sein wird, wozu eine günstigere Gelegenheit sich nicht leicht finden kann.

Unter den ausgestellten Gegenständen befinden sich auch eine Anzahl Originalzeichnungen, wovon Kenntniss zu erlangen noch schwieriger ist, da die meisten in den öffentlichen Sammlungen dafür geltenden es nicht sind. Zeichnungen nach Gemälden, Original-Kupferstiche, eine Auswahl der vorzüglichsten Holzschnitte Cranach's werden beitragen, dem Beschauer ein vollständiges Bild von dem Kunstvermögen dieses bedeutenden Künstlers in seinen verschiedenen Aeusserungen und seiner Ausdrucksweise zu geben. Später soll ein ausführlicher Bericht über diese Ausstellung folgen.

(Der heutigen Nummer liegt ein Kupferstich bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.



RADIRUNG NACH EINEM CARTON V. W. V. KAULBACH
V. ED. EICHENS

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 43. Sonnabend, den 22. October. 1853.

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

(Fortsetzung.)

II. Von der Memnonssäule.

Viele von den Tempeln und Pallästen des hundertthorigen Thebens sind zu wüsten Trümmerfeldern zusammengestürzt. Jährlich, wenn der Nilstrom steigt, führt er seine Fluten darüber hin, und immer dichter breitet sich die Decke des Schlammbodens, den der Fluss zurücklässt, über die Trümmer aus. Zwei mächtige steinerne Riesenbilder ragen an solcher Stelle empor, ruhig und starr auf ihren alten Thronen sitzend, einsam im öden Felde. Sie waren ein jedes aus einem einzigen Steinblock gearbeitet; doch war der eine Koloss einst gebrochen; sein Obertheil ist aus übereinander geschichteten Werkstücken erneut. Aber auch über diese Erneuung sind bereits viele Jahrhunderte hingegangen.

Schama und Tama nennt der heutige Araber die beiden Riesen. Die alten Aegypter sahen in dem einen von ihnen, dem gebrochenen und nachmals wiederhergestellten, das Bild eines Königes aus der Frühzeit ihrer Geschichte, den sie Amenophis nannten und der hier seinen Tempelpallast erbaut hatte. Der Pallast war das Memnonium geheissen. Die Griechen und die Römer aber wussten es anders; sie sagten, jene Bildsäule habe den Memnon dargestellt, und nach ihm sei der Pallast, eben so wie andre Gebäude desselben Namens in Aegypten und in andern Ländern, benannt worden.

Memnon war ein gewaltiger König im heiligen Aethioperlande; er hatte seine Herrschaft über Aegypten und weit über Asien ausgedehnt. Seine Mutter war Eos, die die Römer Aurora nannten, die Göttin mit den Rosenfingern, die allmorgens dem Sonnengott seine strahlenden Thore erschloss. Sein Vater war Tithonos, der Bruder des Troerköniges Priamos. Diesem zog Memnon mit grossem Heere zu Hülfe, als die Griechen das heilige Ilion bedrängten. Von allen Helden, die in Troja und im Lager der Griechen zusammengeströmt, war Memnon der schönste. Von seiner Hand fiel Antilochos, der Sohn des Nestor, der Liebling des Achilleus; zum Beistande des greisen Vaters war er allzukühn in die Reihen der Troer vorgedrungen. Aber Achilleus rächte den Freund und erlegte den Memnon. Als diesem der Scheiterhaufen geschichtet war und die Flamme den Leichnam verzehrte, da schwang sich aus dem Rauch eine Menge von Vögeln empor, und sie hielten ihm zur Ehre ein luftiges Kampfspiel, und alljährlich wiederholten sie dasselbe an seinem Grabe; auch für die fromme Reinigung des Grabes sorgten die Vögel bei ihrer jährlichen Wiederkunft. Nach dem Helden wurden sie die Memnoniden genannt. Sein Standbild aber war in der ägyptischen Herrscherstadt, dem heiligen Nilstrom zugewandt, errichtet. Allmorgens, wenn die göttliche Mutter des Helden ihr Licht auf die Erde sandte und das Bild in ihrem Strahl erglühte, gewann es die Kraft der Sprache, und es rief der Mutter mit klingender Stimme seinen Trauergruss zu. Sie aber netzte das Bild mit den Thränen des Thaues.

Als die Römer die Herrschaft über das Aegypterland gewonnen hatten, fanden sie das Bild zerbrochen; nur die untere Hälfte desselben stand noch. Es ging die Sage, dass der Perserkönig Kambyses, dessen Grimm überall die Denkmäler Aegyptens zerstört hatte, auch dies Bild habe verstümmeln lassen. Auch die Stimme, die das Bild allmorgens ertönen liess, war gebrochen; nicht mehr in vernehmbaren Worten sprach sie, sondern mit einem fremdartigen Schall, wie wenn die Saite einer Cither oder einer Lyra zerreisst. Mehrere Schriftsteller des Alterthums, die den Schall gehört, berichten uns davon, und eine überaus grosse Menge von Inschriften, die im Lauf der ersten beiden Jahrhunderte der Römerherrschaft auf den Fuss des Bildes gesetzt sind, geben Zeugniss über das Wunder. Es war fromme Sitte der reisenden Griechen und Römer, am Fuss des Bildes des Aufganges der Sonne zu harren, und wenn der Schall ihrem Ohre erklang, dann war es ein Zeichen, dass die Wünsche, die sie für sich und die Ihrigen ausgesprochen, erhört werden sollten. Der Klang des Bildes war ihnen ein geheiligtes Orakel, und sie erwiesen dem Memnon göttliche Ehre.

Eine der Inschriften spricht von der Uebelthat, welche Kambyses dem Bilde zugefügt. Sie lautet also:

Der mich zerbrochen, diesen Stein, aus alter Zeit
Ein mächtig ragend Königsbild, Kambyses war's.

Einst war mir eine Stimme, die das Leidgeschick
Aussprach des Memnon, und Kambyses nahm sie mir.
Mit bebendem Hauche jetzo, mit unsicherm Klang
Erklingt mein Wehruf, nichts von allem Andern blieb.

In einer andern Inschrift wird die Mutter des Achilleus, Thetis, angeredet und ihrer Betrachtung vorgeführt, dass dem, der von der Hand des Achilleus gefallen, doch noch ein glücklicheres Loos zu Theil geworden, als dem Sieger. Sie lautet:

Thetis, Herrin des Meers: noch lebt, noch klinget die Stimme
Memnons, wenn ihn der Strahl rührt, den die Mutter entfacht,
Hier im ägyptischen Land, wo Thebe's prächtige Thore
Unter den libyschen Höhn schaun in die Fluten des Nils.
Aber Achilleus Stimme, des blutigen, nimmer erschallt sie
Auf thessalischer Flur, nimmer im troischen Land.

Der glänzendste Besuch, den das Memnonsbild empfing, war der des Kaisers Hadrian, als dieser seine grosse Wanderschaft durch die Lande des Römerreiches machte. Eine eifrige Dichterin, Julia Balbilla, die sich ihres Ursprunges aus dem Königsgeschlechte des Antiochus rühmt, hat die Ereignisse dieses Besuches in mehreren ausführlichen Inschriften auf die Nachwelt gebracht. Als Hadrian zu dem Bilde kam, schon vor Sonnenaufgang, begrüsste ihn der alte Heros, so gut er es in so vorzeitiger Stunde vermochte; dann, nachdem Titan mit seinen weissen Rossen emporgestiegen war, zum zweiten Mal mit hellem Klange, wie wenn ein kupfernes Instrument angeschlagen wird; und wieder, weil ihm die Gegenwart des Beherrschers der Welt sonderliche Freude gewährte, zum dritten Mal, und jedes Mal gab Hadrian dem Memnon seinen Gruss zurück. An einem andern Tage wollte auch die Kaiserin, Sabina, die göttliche Stimme hören; diesmal aber blieb sie stumm. Am nächsten Morgen ging man wieder zu dem Bilde, und das Gefolge der Kaiserin bat den Heros, gnädig zu sein und sich vernehmen zu lassen, denn das Antlitz der göttlichen Herrscherin war von Zorn entflammt, und man fürchtete, dass der Kaiser selbst ob solcher Säumniss gereizt werden und eine lange Traurigkeit die verehrungswürdige Gattin befallen möchte. Aber auch Memnon fürchtete den Zorn des unsterblichen Fürsten, und plötzlich erscholl seine Stimme mit süssem Klange, zum Zeugniss, dass er sich in der Gesellschaft solcher Götter wohlgefalle.

Einige sagen, nicht Kambyses habe das Bild zerbrochen, vielmehr sei die Beschädigung durch ein Erdbeben herbeigeführt worden, welches bald nachdem die Römer sich Aegyptens bemächtigt, das Land heimsuchte. Andre sagen, dies sei zur Stunde der Geburt unseres Heilandes geschehen, bei dessen Erscheinen auf der Erde, nach den Berichten frommer Kirchenväter, die Bilder der falschen Götter in Trümmer sanken. Als nachmals das Heidenthum schwach ward und überall umhersuchte nach göttlichem Schirm und Hülfe, da ward dem Bilde seine frühere Gestalt wiedergegeben, so wie es jetzt noch vor dem Auge des Wanderers steht. Sie glaubten, nun werde Memnon wieder vernehmlich sprechen, wie in den alten Zeiten, und dem Volke von den Geheimnissen der alten Götter die rechte Kunde wiederbringen. Aber die Stimme schwand gänzlich, und keine Inschrift feiert seit jener Frist ihr Tönen.

Zu den Füssen des Bildes, das dem Wandel der Jahrtausende zugeschaut, sitzt der einsame Wandrer. Die Nacht ist lau, und wundersam glänzen die Sterne zu seinen Häupten. Beim Halblichte der Nacht wachsen die Kolosse in's Ungeheure empor. Hässliche Eidechsen, braun und breitleibig, und Kröten in Unzahl kommen aus allen Ritzen des Bodens, aus allen Fugen des Kolosses. Heerden von Schakals trotten mit winselndem Geheule herbei; ein Pistolenschuss scheucht sie in die Ferne. Der Morgenwind rauscht um die Memnonssäule, sie erglüht im Strahl der Frühsonne, aber sie hat keine Stimme mehr.

(Fortsetzung folgt.)

Bericht aus Dresden.

Die Ausstellung.

Mit Sonntag den 18. Sept. ist die hiesige diesjährige Kunstausstellung geschlossen worden, deren materielles Ergebniss ein selten dürftiges genannt werden muss. Der Umstand, dass die Ausstellung mit ausserordentlich wenig Bildern und anderen Gegenständen eröffnet wurde, verschaffen ihr den Ruf einer sehr unbedeutenden und der Besuch derselben ist seit vielen Jahren, vielleicht noch nie, so schwach gewesen. Freilich trägt dazu bei, dass nach keiner Seite hin sehr hervorragende Bilder da waren und keins, welches den grossen Zug des Publikums hätte bewirken können. Sonst können die Leistungen im Allgemeinen nicht so sehr unter die früheren Jahrgänge gestellt werden und es waren wenigstens unter den kleineren Landschafts- und Genrebildern, wie bei den Portraits wirklich ansprechende und gute Sachen zu finden; die Historienmalerei war erstaunend schwach und in dem Wenigen durchaus nicht bedeutend vertreten. — Von den älteren und bewährteren Meistern, wie Schnorr, Bendemann, Rietschel, Richter und noch Anderen war gar nichts ausgestellt, Hübner hatte nur eine Wiederholung von „Reiters Abschied" gebracht und Prof. Peschel nur ein sehr kleines, aber hübsches Bildchen: „Paulus auf seiner Fahrt nach Macedonien". Selbst Prof. Kummer hatte nur kleine unbedeutende Bilder da und die von Oehme gehörten nicht zu seinen besseren. Auch von Bary war nur ein sehr misslungenes Altarbild: „die Heilung des Lahmen durch Christus" ausgestellt, welches er auf die Bestellung des Kunstvereins ausgeführt hatte. — Müsste hier dem Rufe nach auch Vogel's von Vogelstein gedacht werden, so würde eben Rücksicht auf diesen Ruf die Erwähnung verbieten, denn so durch und durch mangelhafte und schwache Leistungen, wie seine „Dresdener Conferenz" und „Lasset die Kinder zu mir kommen", sollten — wenn sie eben gethan sind — wenigstens nicht vor das Publikum kommen. Unter den Genresachen erwähnen wir ein höchst lebendiges Bild von Waldmüller, „die Aufnahme eines Lehrburschen" vorstellend. Der Ausdruck der Köpfe ist ausserordentlich lebendig und natürlich, die Durchführung, wenn auch nicht farbig, doch in der Haltung frisch und entschieden; der Gegenstand selbst dürfte kaum dem Beschauer dauerndes Interesse gewähren. — Ein hübsches Bildchen hatte Scholz geliefert: „ein ländliches Pärchen durch's Korn schreitend, unter dem Schutze des aufgespannten rothen Regenschirms seiner Zärtlichkeit nachgebend", hübsch gedacht und farbig gemalt, wenn auch die Durchführung noch besser sein konnte; desgleichen waren von Seydel und Wendler ansprechende Genrebildchen zu sehen. Aus der Richter'schen Schule, welche in der Landschaft der Staffage mehr Bedeutung einräumt, waren von Schneider und Kleinig einige nette anspruchslose Bildchen geliefert. — In der Landschaft selbst war ein Bild von Lessing, welches nur kurze Zeit da war, und eines von Schleich besonders hervortretend, während die Bilder von Oehme, Papperitz, Kummer und einigen Anderen sich nicht zu der Höhe der gewöhnlichen Leistungen dieser Künstler erhoben. — Unter den Portraits war namentlich eins von Gliemann — einem talentvollen Schüler Hübner's — welches eine Wittwe in Trauer (ganze Figur) darstellt, durch einfache und charakteristische Auffassung, Anordnung und schöne Durchführung auffallend; auch ein zweites von Demselben: „Ein Violinspieler" (Kniestück) hatte die erwähnten

Vorzüge. Von Hildebrandt, Wichmann, Tonno, Scholz, Müller waren Bildnisse mit mancherlei Vorzügen ausgestellt. Fast zum Schluss war noch das Portrait der verwittweten Königin von Dänemark von Frau Jericho-Baumann angekommen. **

Mittelalterliche Wandmalerei in Westfalen.

Von **W. Lübke.**

(Aus dem nächstens bei T. O. Weigel in Leipzig erscheinenden Werke: „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" durch Güte des Herrn Verfassers und Verlegers zum Abdruck mitgetheilt.)

(Hierzu eine Lithographie.)

Die ältesten Werke westfälischer Malerei, von denen wir wissen, bestehen in den Wandgemälden mehrerer Kirchen, deren gleichzeitige Entdeckung während meiner Reise im Sommer 1851 mit einem Male hinreichende Belege für die Ausübung dieses Zweiges der Kunstthätigkeit im früheren Mittelalter an die Hand gab. Nun steht die sonst angestaunte Erscheinung späterer Schöpfungen wie jener des Liesborner Meisters nicht mehr unvermittelt da; nun erkennen wir in früheren Leistungen denselben mächtig ergreifenden Grundton eines hohen Idealismus, der sich nachmals in jenem Meister zu fast überirdischer Klarheit läutern sollte.

Das Patroklus-Münster zu Soest weist die ältesten dieser Wandmalereien auf. Hinter dem Chor in der Hauptnische gelang es mir, mehrere kolossale Figuren aufzudecken. Sie sind statuarisch gehalten und füllen die zwischen den drei grossen Apsidenfenstern liegenden Wandflächen aus. Zunächst ist da eine männliche Figur, etwa 15—16 Fuss lang, in weitem rothem Mantel, um das Haupt einen Nimbus, in der Hand ein Scepter haltend. Eine andere ähnliche Figur, ebenfalls in rothem Mantel, ist jener entsprechend angeordnet. Ueber diesen Kolossalgestalten erhebt sich auf den sie umschliessenden Rundbögen eine gemalte Architektur. Ferner wurden in der Laibung des mittleren Fensters zwei kleinere Figuren losgedeckt: ein Ritter in kurzem Waffenrock, darüber einen langen rothen Mantel, der auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten wird; die eine Hand ruht am Schwerte; wahrscheinlich der h. Patroklus. Ihm gegenüber eine weibliche Gestalt in ebenfalls rothem Mantel. So sehr die Figuren auch durch die Länge der Zeit und durch die Einwirkung des Kalks, mit dem sie übertüncht waren, verblichen sind, so erkennt man doch ihren ungemein strengen, grandios einfachen Styl. Ich halte dafür, dass sie dem Ende des XI. oder dem Anfang des XII. Jahrhunderts angehören. Um diese Zeit mag auch der ältere Theil der Kirche im Bau beendet worden sein. Oben in der Halbkuppel der Apsis erblickt man in der Mitte den thronenden Christus, das Haupt von einem in Stucco reliefirten Nimbus umgeben, thronend auf einem Sitze, dessen Lehnen und Säulen ähnlich reliefirte Ornamente zeigen. Den Körper umgiebt kreisförmig ein ebenfalls in Stuck ausgeführtes Medaillon, und das Ganze wird von einem riesigen mandelförmigen Nimbus umfasst, neben welchem die vier Evangelistenzeichen den übrigen Raum füllen. Diese Darstellungen sieht man deutlich durch die Tünche schimmern.

Einer späteren Zeit, und zwar der Blüthenperiode des romanischen Styls, gehören die Wandgemälde an, welche in derselben Kirche die nördliche Seitenapsis schmücken. Die sitzende männliche Gestalt mit grauem lockigem Bart, vielleicht ein Evangelist, welche dort aufgedeckt wurde, verräth ausgebildeteren Styl, lebhafteren Faltenwurf, gesteigerten Ausdruck. Doch ist die Ausführung eine beträchtlich rohe. — Derselben spätromanischen Zeit werden die Gemälde an den Pfeilern der Empore zuzuschreiben sein, die aber fast gänzlich zerstört sind. Nur einige Apostel sind noch kenntlich; ausserdem einige schöne Teppichmuster erhalten. — Nach diesen Spuren leidet es wohl keinen Zweifel, dass das umfangreiche Gebäude in allen seinen Theilen ursprünglich mit Wandgemälden ausgestattet war. Fügt man dazu in Gedanken die ehemals unstreitig das Mittelschiff schliessende bemalte Holzdecke, so stellt sich der Phantasie ein Ganzes von mächtig ergreifender Wirkung dar.

Ungleich bedeutender als alle diese Reste sind die Wandgemälde, welche durch die thätige Umsicht des Herrn Dechanten Nübel in der Nikolaikapelle zu Soest aufgedeckt worden sind. Hier ist nur die Chornische sammt der 4 Fuss 9 Zoll tiefen, vor ihr liegenden, von einem breiten Gurtbogen überwölbten Mauerfläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt. Die übrigen Theile dagegen waren durch reiche ornamentale Bemalung geschmückt. Noch sieht man deutlich, dass die Würfelkapitäle der Säulen, die Wände des Schiffes mit bunten Teppichmustern versehen, die Gewölbe durch Bänder von zierlichen Arabesken dekorirt, die Fenster mit einer gemalten Säulenstellung umrahmt waren. Zwar sind auch hier die Farben durchweg verblichen, doch nicht in dem Maasse, dass man nicht die alte Pracht völlig zu reconstruiren im Stande wäre.

Was nun die Gemälde des Chores betrifft, so enthalten sie denselben Cyklus von Gestalten, den die christliche Kunst jener Zeit gewöhnlich dem heiligsten Raume des Gotteshauses zuzutheilen pflegte: den thronenden Heiland mit den Evangelisten und die zwölf Apostel. Der untere Theil der Wand war bis zu einer Höhe von 4 Fuss 11 Zoll unbemalt, höchst wahrscheinlich in einem dunklen, vielleicht schwarzen Anstrich gehalten, um den Gemälden einen kräftig und zugleich ruhig wirkenden Gegensatz zu geben. Diese Theile blieben gewöhnlich frei von bildlichen Darstellungen, da solche doch durch den Altar und die an demselben mit dem heiligen Opfer Beschäftigten bedeckt werden wären. In der angegebenen Höhe beginnen nun die drei rundbogigen Fenster, welche in hergebrachter Weise die Nische erhellen. Ihr Scheitel befindet sich 13 Fuss 1 Zoll vom Boden entfernt. In gleicher Höhe mit demselben zieht sich das Gurtgesimse, welches den 4 Fuss 9 Zoll tiefen Vorraum der Apsis von seiner Ueberwölbung trennt. Ein gemalter Arabeskenfries schliesst in der Apsis jene untere, fensterdurchbrochene, senkrechte Partie von der oberen, die eine Halbkuppel bildet, ab. Die Gemälde dieses oberen Theiles sind leider in einem der letzten Jahrhunderte völlig übermalt worden; doch hat man dabei wenigstens die Gegenstände der älteren beibehalten. Es ist der thronende Heiland, umgeben von den vier Evangelistensymbolen und jederseits von zwei statuarischen Heiligen. Letztere stehen wahrscheinlich in näherer Beziehung zum Patroklusstifte, zu welchem die Kapelle gehört, und zu deren Gründern. Der breite Gurtbogen vor der Apsis, ebenfalls in späterer Zeit übermalt, lässt noch erkennen, dass er ursprünglich in fünf reichumrahmte ganze Medaillons und zwei halbe (an den untern Enden) eingetheilt war. Was die Brustbilder derselben darstellen, möchte schwerlich noch zu ermitteln sein.

Die übrigen Gemälde jedoch, obschon stark verblichen, sind vollständig erhalten und genau zu erkennen. Die Durchbrechung der Wandfläche durch die drei Fenster bedingte hier wie in der Apsis der Patrokluskirche die Verwendung des Raumes. Die vier gleich breiten Wandfelder zwischen und neben den Fenstern enthalten je einen Apostel in einem rundbogigen Baldachin, der auf zwei gemalten Säulen ruht. Ueber dem Dache dieser Nische steigt ein zweiter, kleinerer Baldachin empor, welcher, mit reicher Architektur bekrönt und von zwei Thürmen eingeschlossen, an den bereits erwähnten Arabeskenfries reicht. In dieser Nische thront eine kleine engelartige

Gestalt als Brustbild. Zeugt hier die zwanglose Verwendung und Ausfüllung des Raumes von feinem architektonischen Sinne, so tritt derselbe nicht minder in der Behandlung der Fensterlaibungen zu Tage. Diese enthalten an jedem Fenster zwei Apostelgestalten, die statt der Architekturumrahmung einen schön gezeichneten Arabeskensaum als Umgrenzung haben. Der obere, im Halbkreis gewölbte Theil wird durch ein Medaillon ausgefüllt, das im Mittelfenster das Lamm mit der Siegesfahne, in den beiden seitlichen Fenstern Brustbilder umschliesst. Waren somit zehn Apostel in der Apsis untergebracht, so bot die der Nische vorliegende Wandfläche, die den Chor perspektivisch vertiefen half, an ihrer nördlichen Seite Raum für die beiden letzten Apostel, die sich oben, ohne jene kleineren engelartigen Gestalten, mit einer mannichfaltigen Architekturbekrönung begnügen müssen. Ihnen gegenüber nimmt die südliche Wand den Patron der Kapelle, den h. Nikolaus, auf, der, in einem ähnlichen Baldachin stehend, von zwei schwebenden geflügelten Engeln die Tiara und den Bischofsstab erhält, während unten jederseits drei kleine schutzflehende Figürchen, zum Theil Frauen, sich an ihn wenden.

So verständlich im Allgemeinen sämmtliche Darstellungen sind, so zweifelhaft bin ich über die Erklärung der zu Häupten der Apostel angeordneten kleineren Figuren. Dass sie Engel seien, ist nicht wahrscheinlich, da ihnen keine Flügel verliehen sind; selbst ob sie weibliche oder männliche Personen bezeichnen, ist unklar, obwohl ersteres eher zu vermuthen steht. Wenigstens würden dafür die weiblich feinen bartlosen Gesichter sammt dem langen Lockenhaar sprechen. Ihre Bekleidung besteht, wie die sämmtlicher Apostel, aus der altrömischen, Untergewand und Mantel. Die beiden in den Fensterlaibungen angeordneten halten je einen Reichsapfel und das Scepter in Händen; das auf dem Reichsapfel befindliche Kreuz hat bei der einen zwei, bei der andern nur einen Querbalken. Ob damit eine Personifikation der geistlichen und weltlichen Macht gemeint ist? Von den übrigen vieren sind zwei mit Diadem und Scepter geschmückt, die dritte hat einen Kelch, die vierte einen Palmzweig in Händen. Alle sind durch runde Nimben ausgezeichnet. Wäre von den Gemälden Nichts erhalten ausser diesen kleinen Figürchen, so würden sie allein hinreichen, eine hohe Vorstellung von dieser Kunstblüthe, von dem edlen Styl, der feinen Empfindung dieser Werke zu erwecken. Die Köpfchen sind von liebenswürdiger Anmuth, einige sogar in Haltung, Ausdruck und schöngeschwungenem Fall des reichen Lockenhaares von bezauberndem Reiz. Dazu kommt, dass nicht etwa ein herkömmlicher Typus schematisch wiederholt wird: vielmehr begegnet uns in der verschiedenen Motivirung der Gebärde, der Körperwendung, welchen die Gewandung und die prächtige Lockenfülle sich harmonisch anschliesst, eine Feinheit künstlerischen Gefühles, die zur Bewunderung hinreisst.

Steigen wir mit unsrer Betrachtung zu den Gestalten der Apostel nieder, so erkennen wir sofort denselben Geist edelster Individualisirung in noch bedeutungsvollerem Walten wieder. Auf den ersten Blick gewahrt man klar, dass dem Meister dieser Bilder die Persönlichkeiten der Apostel als bestimmte Charaktere vor Augen standen, denen er hier den entsprechenden Ausdruck zu geben bestrebt war. Nicht aber bediente er sich dazu der in späterer Zeit so beliebten Bezeichnung durch Embleme: nur Petrus hält auch hier seine mächtigen Himmelsschlüssel, und Paulus — die beiden Apostelfürsten befinden sich an der Wandung des mittleren Fensters, über ihnen im Medaillon das Lamm — führt das Schwert, mit welchem er enthauptet wurde. Ausserdem trägt nur Andreas ein kleines Kreuz in Händen. Im Uebrigen hält Jeder in der Rechten oder Linken, und zwar fast immer nur mit der vom Mantel umhüllten Hand, eine Schriftrolle, seltner ein Buch. Hierin, sowie in der durchaus römischen Gewandung, in der eigenthümlichen Art, mit welcher der Mantel getragen, mit welcher durch festes Umziehen desselben um den zusammengebogenen Arm ein Sinus hervorgebracht wird, zeigt sich die lebendige Nachwirkung der antiken Kunstanschauung.

Dagegen bekundet die freie Individualisirung der Gestalten und der Köpfe unwiderleglich das Walten einer so selbstständigen, originalen, urwüchsig frischen Künstlernatur, dass wir unbedenklich hierin die ersten mächtigen Spuren des germanischen Geistes aussprechen müssen. Es ist in diesen Gestalten, die lebensgross sich von der Wand heben, eine Macht der Erscheinung, eine Lebensfülle, eine bei aller statuarischen Ruhe doch tief begründete, fein nüancirte Bewegung, die nur einer wunderbaren Verschmelzung realen und idealen Sinnes, die nur dem Höhenpunkt einer vorhergegangenen langen Entwicklungsreihe zuzuschreiben ist. Ja, in einigen Gestalten erscheinen jene Eigenschaften in so edler Weise harmonisch verbunden, dass wir diese für den möglichst hohen Ausdruck des künstlerischen Wollens und Könnens jener Zeit ansehen müssen. In scharfer Bestimmtheit, als habe der Maler sich die nackten Körper erst hingezeichnet, bevor er sie mit dem Gewande bekleidete, setzen sich die einzelnen Glieder an einander; die Gewandung, weit entfernt, wie so oft in der Malerei des späteren Mittelalters, den Körper unkenntlich zu verhüllen, legt in treuem und doch freiem Anschluss die Formen der Gestalt, ihre Uebergänge, ihre Bewegungen dar. Dabei ist mit Glück auf grosse, klare Flächen hingearbeitet, die von einem vielfach complicirten, im Allgemeinen glücklich motivirten Faltenwurfe begrenzt und hervorgehoben werden. Der Eindruck dieser Gewandung ist daher ein ungemein reicher, wenn auch hin und wieder etwas überladener, ja in gewissen scharfgebrochenen Linien selbst manirirter, selten jedoch unklarer.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Derniers Moments du Comte d'Egmont. Peint par Louis Gallait. Tiré de la Galérie du Mr. Wagner à Berlin. Gravé par Achille Martinet. Düsseldorf, Julius Buddeus, Editeur etc.

Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass das Gemälde des belgischen Meisters, welches dieser Kupferstich vergegenwärtigt und welches eine Zierde der Wagener'schen Sammlung zu Berlin ausmacht, unsern Lesern entweder aus eigner Anschauung oder durch Berichte, die früher über dasselbe erschienen, bekannt sein wird. Es gehört zu jenen tragischen Scenen der flandrischen Geschichte, in deren Darstellung Gallait seine Grösse sucht. Es ist Egmonts letzter Morgen. Er hat die Nacht in geistlichen Uebungen mit Martin Rithov, dem Bischofe von Ypern, zugebracht; nun bricht das Tageslicht in das Fenster herein; er ist aufgestanden und blickt durch die Scheiben hinaus. Wobei der Beschauer des Bildes allerdings soviel Historie mitbringen mag, um zu wissen, dass das Fenster des Gemaches, welches Egmont die letzte Herberge gewährt hatte, auf den grossen Markt von Brüssel hinausging, und dass sich dort über Nacht, — das letzte Zeugniss des unbeugsamen Willens seiner Henker, — das Schaffot erhoben hatte, welches für ihn und für Hoorn bestimmt war.

Diejenigen, die lediglich nur von einem plastischen Aufbau der künstlerischen Composition wissen wollen, werden von der Anordnung dieses Werkes nicht sehr befriedigt sein. Zur Linken steht Egmont, eine einfache Kniefigur, die rechte Hand

leicht auf den Fenstersims aufgestützt, in der andern ein kleines Gebetbuch; zur Rechten sitzt der Bischof, der ein grösseres Buch auf dem Schoosse hat und jenen mit sorglicher Geberde von der Betrachtung dessen, was draussen ist und was seine Gedanken von der Versöhnung mit dem Schöpfer leicht wiederum ablenken könnte, zurückzuführen sucht. Ein sonderlich kunstreiches Studium der Umrisslinien ist somit in dem Bilde nicht vorherrschend, vielmehr das einfachste ruhigste Nebeneinander, wie es sich eben im Leben selbst gefügt haben mochte. Eine charakteristische künstlerische Wirkung hat Gallait hier mit Entschiedenheit in den speziell malerischen Mitteln gesucht. Am rechten Rande des Bildes ist ein Betstuhl (der Brief, den Egmont in jener Nacht an König Philipp geschrieben, liegt darauf), und über demselben ragt ein Crucifix empor, welches die Kerze deckt, die ihnen die nächtlichen Stunden hindurch geleuchtet hat. So ist es das Kerzenlicht von der einen, das Tageslicht von der andern Seite und das Durcheinanderweben beider in der Mitte des Bildes, was dem letzteren den künstlerischen Reiz und zugleich die eigenthümliche Stimmung giebt, auf deren Grunde der individuelle Ausdruck dieser beiden Gestalten und ihrer Gesichter, und vornehmlich der des edlen Verurtheilten, sich herausbildet.

Für die Nachbildung im Stich aber musste dies die erdenkbarst schwere Aufgabe gewähren. Es kam nicht auf ein einfaches Verhältniss von Licht und Schatten und ihrer Uebergänge und jener lichten Schattenbetonung, welche wir Helldunkel nennen, an; Alles ist hier doppelt, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Bildes verschieden gegeneinanderwirkend, zu einem lebhaften Wechselspiel der Töne und Lichthauche sich durcheinander schlingend. In der Malerei waren die Mittel zu solcher Kunst durch die Nachahmung der verschiedenen Lichtfärbungen gegeben; in der Zeichnung, im Stich musste es darauf ankommen, ob es möglich sein werde, bei Abwesenheit aller wirklichen Farbe durch die verschiedene Weise der Behandlung dennoch einen Eindruck zu erzielen, welcher dem der Färbungen entsprechend, welcher auch jene Wechselwirkungen der Farbentöne in sich aufzunehmen im Stande wäre. Der Stecher des vorliegenden Blattes hat hierin unsres Bedünkens das Erreichbare erreicht, und dabei in einer Weise, der wir, da sie völlig ungesucht und ungekünstelt ist, ganz besonders unsern Beifall schenken müssen. Sein linearer Vortrag ist im Wesentlichen überall gleich und zunächst nur je nach den stofflichen Unterschieden der dargestellten Gegenstände im Einzelnen verschieden. Dabei aber hat er mit glücklichem Scharfblick die verschiedene Intensität des verschiedengefärbten Lichtes, die grösseren oder geringeren Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, welche hiebei stattfinden, die grössere oder geringere Weichheit der Uebergänge, welche dadurch veranlasst wird, ins Auge gefasst und hiernach das Gesetz seiner Taillen, für die eine und die andere Weise der Beleuchtung und für das Durcheinanderspielen beider, geregelt. So ist in der That ein guter Theil jener — wenn der Ausdruck erlaubt ist: musikalischen Lichtwirkungen des Gemäldes auf den Stich übergegangen.

Hiemit und mit der energisch vollen Gesammthaltung, in welcher das Blatt gearbeitet, ist denn auch jene Poesie der Stimmung wiedergegeben, die bei der Betrachtung des Gemäldes, noch ehe wir den Inhalt desselben enträthselt haben, unser Gemüth ahnungsvoll erfüllt. Von dieser Gesammthaltung und Stimmung umschlossen, ist endlich alles einzelne Gegenständliche in entschiedener Charakteristik durchgebildet, sowohl die Stoffe der Gewandung, als ganz besonders das Physiognomische in Händen und Köpfen [1]). Egmont, von dem schärferen Tagesscheine beleuchtet, tritt als die Hauptfigur dem Auge am Wirksamsten entgegen, und der geistige Ausdruck, das Zucken des tiefen Seelenschmerzes unter der Ruhe einer stillen männlichen Fassung, ist in diesem schönen Kopfe sehr glücklich wiedergegeben. Auch wer den Inhalt der Darstellung nicht kennt und vielleicht der Ansicht ist, dass selbst ein Geschichtsbild ohne historische Voraussetzung völlig verständlich sein müsse, wird vor dem Stiche wie vor dem Bilde die Ueberzeugung gewinnen, dass hier nach einer, in schmerzvollem Ernste durchwachten Nacht ein tragischer Morgen tagt.

Wir freuen uns des Blattes, da es jene strenge historische Kunst, der Gallait sich gewidmet und die er zu so hoher Vollendung gebracht hat, zunächst an diesem Beispiel weiteren Kreisen zur Anschauung bringt. Dem rechten Werke aber sind weitere Wirkungen beschieden, und so wollen wir hoffen, dass auch dies Blatt seinen Theil künstlerischer Mission erfülle. — Die Grösse desselben, oder vielmehr die des eigentlichen Stiches, ist c. 13¾ Zoll Breite bei 11¼ Zoll Höhe. **F. Kugler.**

Kunstliteratur.

Die höhere Zeichenkunst theoretisch-praktisch, historisch und ästhetisch entwickelt in fünfzig Briefen, enthaltend die Grundregeln der perspectivischen Wissenschaften, der Lehre vom Clairobscur, der Farbenlehre, eine Anweisung nach Gyps und nach dem Naturmodell zu zeichnen, eine Charakteristik der Antike, A. Dürer's und Raphael's, nebst einer Analyse der drei Hauptgattungen der Malerei und einem Urtheile über die neuesten Werke von Friedrich Overbeck und Peter von Cornelius. Von Dr. Johann Christian Elster. Mit 40 Holzschnitten, 2 colorirten Blättern und 2 Registern. — Leipzig, Rudolph Weigel. 1853 (XX u. 232 S. in 8).

„Der Verfasser dieses Werkchens glaubt durch die Herausgabe desselben angehenden Zeichnern und Kunstjüngern, so wie auch manchen Lehrern, welche den Unterricht schon vorgerückterer Schüler zu leiten oder zu ertheilen haben, sich nützlich zu machen. Insbesondere aber hatte er das jüngere Geschlecht vor Augen, welches bei jugendlicher Frische des Gefühls für das Schöne sich sowohl die nöthige Einsicht in den technischen Theil der Kunst, als auch einen zunächst ausreichenden Ueberblick über das Gebiet der Malerei erworben will." Es ist vornämlich die Absicht des Verf., wie uns das Vorwort, welches mit obigen Worten beginnt, ferner belehrt: „Den fast nur obenhin geleiteten Zeichenunterricht auf bestimmte, durchaus künstlerische Elemente zurückzuführen, wobei es ihm denn wesentlich darum zu thun ist, durch eine „rationelle Ausbildung im Zeichnen" auf die Erweckung des Schönheitssinnes und die Verfeinerung des Geschmackes einzuwirken. Er geht demnach von dem gewiss einzig richtigen Gesichtspunkt aus, dass das beste Mittel, diesen Zweck zu erreichen, darin besteht, „dass man jeden Anfänger in der Kunst so unterrichte, als ob er ein vollkommener Maler werden sollte, da hierbei das wahre Talent nicht nur am meisten gewinnen, sondern auch der blosse Dilettant nicht verlieren würde".

Den Inhalt des Werkes hat der Verf. nach dem systemati-

1) Kopf und Hände des Bischofs, auf der schwierigsten Stelle des Bildes befindlich, wo die beiden entgegengesetzten Lichtwirkungen zum spielenden Helldunkel zusammenfliessen, sind vielleicht (ohne indess weder die Totalwirkung noch den Ausdruck zu beeinträchtigen) ein wenig zu hart behandelt. Die Thränen auf der Wange des Bischofs sind wirklichen Thränen nicht ganz ähnlich; sie erscheinen mehr als das, womit die Thränen von den Poeten gern verglichen werden, — als Perlen.

schen Gange seiner Lehrmethode auf höchst praktische Weise angeordnet, indem er, ausgehend von den an und für sich trokkenen Grundelementen des rein Technischen und, dieses lehrend, allmählig zu dem mehr Künstlerischen vorschreitet, endlich mit dem Schwierigsten in der Kunst, mit der Lehre von dem richtigen Erkennen des wahrhaft Gediegenen und Kunstschönen abschliesst. Der Verf. theilt sonach den Gesammtstoff seines Unterrichts zunächst in zwei Haupttheile, von denen der erste „die dem Künstler nöthigen, mathematischen Vorkenntnisse behandelt“, der zweite dagegen „Belehrungen über die praktischen Studien des Zeichnens nach antiken Mustern und nach dem Naturmodell enthält“.

Der erste Theil umfasst 23 Briefe. Davon sind 14 der „Lehre von der Linear- und Luftperspective“, 9 der „Lehre vom Clairobscur“ gewidmet. Der zweite, in 27 Briefen gegliederte Theil beschäftigt sich sodann in 8 Sendschreiben mit „Zeichnenübungen nach Gyps“; ferner in 8 Briefen mit „Zeichnenübungen nach dem lebenden Modell“ und schliesslich in 11 Briefen mit „einer Analyse dreier verschiedener Gattungen in der Malerei. In diesem letzten Abschnitt wird demnach in 2 Briefen die „Landschaftsmalerei“, in 5 die „Genremalerei“ und abermals in 5 die „religiös-historische Malerei“ abgehandelt. Noch ist in Bezug auf den Handgebrauch des Werkes zu bemerken, dass demselben ein das Nachschlagen sehr erleichterndes Namen- und Sachregister angehängt und ein erklärendes Verzeichniss der zum Theil in den Text eingedruckten 38 Holzschnittfiguren vorgesetzt ist.

Nachdem sich der Verf. im ersten Briefe einleitungsweise als lehrender Correspondent eingeführt und über die wesentlichen Grundbedingungen künstlerischen Strebens im Allgemeinen ausgesprochen hat, beginnt er im zweiten Briefe sofort seinen Unterricht mit einer fasslichen Auseinandersetzung des Begriffs der Perspective und des Clairobscur, wobei er denn gleichzeitig bemüht ist, die Wichtigkeit des richtigen Contours, als die nothwendige Grundlage alles Zeichnens, ins rechte Licht zu setzen. Hierauf geht er zu den Regeln der Linearperspective selbst über. Schon der dritte Brief beschäftigt sich mit den Elementen derselben, indem er von der Feststellung der Sehaxe und des Augenpunktes ausführlicher handelt. In einer der Sache angemessenen Weise, vom Einfachen zum Schwierigeren fortschreitend, wobei dann stets an den gehörigen Orten interessante Nebenerscheinungen im Gebiete der Perspective, wie z. B. das Panorama u. A. ihre Erläuterung finden, schliesst dieser Unterricht mit der Darstellung eines perspectivischen Aufrisses von einem zusammengesetzten, regelmässigen Körper nach seinem Grundrisse, dem Profil und dem Durchschnitte, zweckmässig ab. — Verfolgt man die in diesem Abschnitte enthaltene Lehrweise mit Aufmerksamkeit, so muss man dem Verf. das Zeugniss geben, dass er hier mit genauer Sachkenntniss und dem Zweck des Werkes entsprechender Umsicht verfahren ist. Alle die von ihm gewählten Beispiele sind in logischer Folgerichtigkeit aneinandergereiht und, ohne den Schüler zu ermüden, mit einfachen und klaren Worten erläutert. Als ein wesentliches Hülfsmittel der Veranschaulichung des Vorgetragenen sind die dem Texte hinzugefügten Abbildungen zu betrachten. Da sich der Verf., dem Plane des Werkes gemäss, nur auf eine Darlegung der Hauptprincipien der perspectivischen Constructionslehre einlassen konnte, so war natürlich die Auswahl von Beispielen um so misslicher; dennoch glauben wir, dass es nach diesem Leitfaden Jedem, der nur mit Aufmerksamkeit und gutem Willen dem Gange der Darstellung folgt, leicht werden wird, sich durch Selbststudium (wofür denn auch die betreffenden Werke überall genannt werden) weiter zu fördern.

An diese perspectivischen Auseinandersetzungen schliesst sich, wie schon gesagt, die Lehre vom Clairobscur oder von „Schatten und Licht, Hellen und Dunkeln“. Auch diese, obgleich ebenfalls in möglichst knapper Form gegeben, ist mit feiner Beobachtungsgabe für das jugendliche, leicht empfängliche Gemüth sorgfältig behandelt. Durch sie erhält der fleissige Leser eine, wenn auch nur allgemeine, Kenntniss von den physikalischen, optischen Grundsätzen und somit eine deutliche Vorstellung von dem eigentlich malerischen Wesen der verschiedenen Lichterscheinungen (des Reflexes, des Schlagschattens,) so wie auch ein klares Bild von den Ursachen perspectivisch erscheinender Spiegelbilder. Alle diese Erfahrungssätze, von denen der Verf. stets auf einsichtsvolle Weise die Grundursachen entwickelt, leiten ihn sodann auf die Eigenthümlichkeiten der Luftperspective und auf den Glanz und die Transparenz einzelner Körper. Zum mehreren Verständniss des Vorgetragenen, vornehmlich in Bezug auf die mannigfache Lichtwirkung, führt er das in Abbildung beigegebene Beispiel einer Weintraube vor, um an diesem, da es fast alle die vorerwähnten Eigenschaften in sich vereinigt, die Elemente des Scheins auf's schlagendste nachzuweisen. Hierdurch sowohl, wie durch eine überaus klare und allgemein verständliche Diktion, — ein Vorzug, den übrigens der Verf. vor vielen anderen Schriftstellern, welche sich mit ähnlichen Darlegungen beschäftigen, im hohen Grade besitzt, — ist es ihm dann gelungen, auch diesen an und für sich so schwierigen Theil seiner Arbeit in leicht fasslicher Weise abzurunden und den in ihm enthaltenen, lehrreichen Stoff selbst dem im philosophischen Denken weniger geübten Kunstjünger anschaulich vor die Seele zu führen. Der am Schluss dieser Abtheilung gemachte, dem Fiorillo entlehnte Vorschlag des Verf., statt des Kunstausdrucks „Contrast“, den man jetzt gemeinhin auf die gegensätzliche Farbenwirkung anwendet, lieber auf die Gegensätze des formellen Tons und der Form überhaupt zu übertragen, dagegen für die Lichtwirkungen im Bilde sich des Ausdruckes „Contrapost“ zu bedienen, ist hier vortrefflich motivirt und dürfte um so mehr zu empfehlen sein, als durch den gebotenen Wechsel der Begriffe vorzugsweise bei Beschreibungen von Gemälden die concise Bestimmung gewisser Einzelnheiten um Vieles erleichtert würde.

Ausgerüstet mit den in der ersten Abtheilung des Buches gelehrten Vorkenntnissen wird der Schüler durch den zweiten Theil desselben zunächst mit dem Zeichnen nach Gyps bekannt gemacht. Hier wird ihm vor Allem der Nutzen eines gewissenhaften und strengen Studiums der Antike an's Herz gelegt und die Warnung vor dem Materialismus in der Kunst mit auf den Weg gegeben. Zudem ist der Verf. gleichzeitig darauf bedacht, seinen Zögling auf eine dem Gegenstande angemessene Weise für das archäologische Studium zu interessiren, weshalb er ihn dann auch mit den wesentlichen, dahingehörenden Werken bekannt macht. Dies führt den Verf. selbst darauf, sich über die Idealbildung und Charakteristik im Allgemeinen und Einzelnen weitläufiger auszusprechen und seine Ansichten darüber auf mannigfache, der Antike entnommene Beispiele zurückzuführen. So kommt er dann endlich, nach vielen höchst gediegenen Lehrsätzen, die er im Gange der Untersuchung trefflich entwickelt, auf das höchste Gesetz für die Skulptur und Malerei, auf die rein natürliche Schönheit, und hiernach auf die für den Menschen-Bildner so unentbehrlichen Hülfswissenschaften, auf die Unerlässlichkeit eines gründlichen Studiums der Anatomie und der Lehre von den Proportionen. Nachdem er so den Sinn des Schülers für das Wesentliche empfänglich und ihn ausserdem auf die Grundelemente des Abrundens in der Zeichnung, auf die richtige Vertheilung des Lichts und Schattens auf den Körpern, hingewiesen hat, wobei er auch der besonderen Schattenconstruction als solcher gedenkt,

geht er auf die Eintheilung der menschlichen Gestalt näher ein. Hieran schliessen sich vergleichsweise die genaueren Maasse der vollendetsten griechischen und römischen Antiken an. Mit sorgfältigster Beobachtung jeder nur einigermassen nutzbaren Einzelheit, der perspectivischen Ansicht der Figur, der stets durch eine Stellung bedingten Lage des Schwerpunktes u. s. w. fasst der Verf. das Ganze des Gypszeichnens in so tüchtiger Weise zusammen, dass sich dadurch der Schüler unbeirrt auf die Stufe, die er nunmehr betreten soll, gehoben fühlt. Diese macht ihn mit dem lebenden Modell bekannt. Hier erhält er wiederum lehrreiche Aufschlüsse über das ganze Gebiet der Farbe und Farbengebung: sowohl die materielle wie die ideelle Seite der Farbe wird ausführlich behandelt und diese somit nach ihrer optischen, wie rein stofflichen Eigenthümlichkeit beleuchtet. Der Schüler erhält — ohne dass sich der Verf. in ein bloss leeres Raisonnement verliert, wozu der vorliegende Stoff so leicht verleiten kann — die klare Anschauung von den so häufig missbrauchten Bezeichnungen: „Monotonie, Poesie der Farbe, Harmonie u. s. w." und also das geeignetste Mittel, bei seinen eigenen Studien sich seiner darauf bezüglichen Vorzüge oder Mängel bewusst zu werden. Dabei versäumt es der Verf. auch hier nicht, sich näher auf das rein Praktische einzulassen, indem er neben jenen theoretischen Deduktionen stets das nothwendige Material, dessen der Zeichner u. s. w. bedarf, um sich seine Arbeit möglichst zu erleichtern, berücksichtigt. — Wie oben bei dem „Zeichnen nach Gyps" beispielsweise auf die Antike hingewiesen wurde, so werden in diesem Abschnitte hauptsächlich die Werke der grossen, mittelalterlichen Meister, des Leonardo da Vinci, Dürer, Raphael u. s. w. dem Studium empfohlen und sachgemäss erläutert; gleichzeitig aber auch vor einer einseitigen Nachahmerei derselben gewarnt. Der letzte Brief dieser Folge, welcher die historische Composition nach dem Style der genannten Meister näher erörtert und dem, ähnlich wie den früheren Briefen, erläuternde Bilder beigegeben sind, spielt schon auf das Gebiet der Kunstgeschichte und der ästhetischen Kunstbetrachtung hinüber und leitet so allmählich den Inhalt der letzten Brieffolge ein. Dieser enthält, wie wir dies oben bemerkten, eine specielle Analyse der genannten drei verschiedenen Hauptgattungen der Malerei.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier die zum Theil trefflichen und mit grosser Klarheit entwickelten Ansichten des Verf. näher in die Betrachtung ziehen, dies um so mehr, als wir gerade in diesem Abschnitt mannichfachen, rein individuellen Anschauungen begegnen, denen wir besonders da, wo es sich um die Kunstleistungen vorgeführter Persönlichkeiten handelt, nicht immer beistimmen können. Wir enthalten uns aber um so lieber einer entgegnenden Auseinandersetzung unserer Meinung, als sie den Hauptzweck des vorliegenden Werkes durchaus nicht berühren würde; denn wie dieses, seinem ganzen, inhaltvollen Stoffe nach, gebaut ist, so lässt es jedem Kunstjünger Raum, sich an ihm aus sich heraus zu entwickeln und somit auch die hier gegebenen Ansichten zu verarbeiten und dem Selbsturtheil zu unterwerfen. — Hiermit aber ist dem Buche das günstigste Urtheil gesprochen. Wir freuen uns, dasselbe als eine sorgfältig durchdachte, mit grossem Fleiss und schriftstellerischem Talente behandelte Arbeit nicht nur den Kunstjüngern, sondern Jedem, der sich für bildende Kunst interessirt, als überaus lehrreich empfehlen zu können. Möge demnach der Wunsch des Verf., dass sein Werk bei allen denen Berücksichtigung finde, „welche die Unterweisung in der Kunst für wünschenswerth und der allgemeinen Bildung ihrer Zöglinge erspriesslich halten", in Erfüllung gehen.

H. Weiss.

Zeitung.

Vc. **Berlin**, im Sept. Im Lokale des Kunstvereins unter den Linden sind neuerdings wieder manche Novitäten aufgestellt worden. Zunächst Gude und Tidemand: „Brautfahrt in Hardanger, Norwegen". Eine Gebirgslandschaft voll jenes feinen, kalten Duftes, wie ihn uns Gude's trefflicher Pinsel bereits oft als Charakter seiner nordischen Heimath geschildert hat. Darin ein See, in dessen stille Fluthen von den Gletschern die silberweissen Bäche niederrinnen. Vorn auf dem See zwei Fischernachen, die eben einander nahe gekommen sind. Im vorderen, den man seiner ganzen Länge nach sieht, lustige Gesellschaft mit Trommelschlag und Fiedelbogenklang: es ist ein Brautzug, das sehen wir an der zarten, schüchternen, mit einer Krone geschmückten Jungfrau, die still nachdenklich einer inhaltschweren Zukunft entgegenfährt, in die der Geliebte mit freundlicher Zusprache sie sanft zu leiten sucht. — Im Hintergrunde sieht man noch einen dritten Kahn, dessen Insassen mit denen im Vordergrund Ruf und Wink tauschen. Das Bild ist in landschaftlicher Schönheit jenem früheren Gude-Tidemand'schen, das einen Fischzug darstellte, vielleicht noch vorzuziehen; allein die Figuren, so viele sprechende Züge und Situationen sie zeigen, ermangeln, vermuthlich schon wegen der durch ihre Vielheit bedingten Winzigkeit, der Tiefe und Feinheit der Charakteristik, die jenes Bild auszeichnet. — Von J. Röder sahen wir ein Genrebild „Kinder mit Maikäfern spielend". Ein schwarzlockiger Bursch sitzt neben einem ganz kleinen, blonden Mädchen im Grünen. Aus dem nebenstehenden Schächtelchen haben sich einige Maikäfer emanzipirt und einer hat sich auf den Oberarm des kleinen Blondköpfchens gesetzt, welches, halb verwundert, halb erschreckt, danach starrt. Ein naives Motiv, glücklich und lebendig aufgefasst. Nur Schade, dass Röder, der ein entschiedenes Talent für energische, brillante Färbung hat, in der Harmonie der Töne nicht glücklich ist. So bewirkt namentlich das Giftgrün des umgebenden Laubes, dass die Wirkung des sonst so artigen Bildchens grell und hart ist.

Vc. **Berlin**, Anfangs Okt. Wir sahen kürzlich bei der Anwesenheit des Prof. Mücke von Düsseldorf mehrere Compositionen desselben zu historischen Bildern. Die Arbeiten dieses Künstlers bewegen sich mit Vorliebe in Stoffen religiösen Inhaltes, denen er manchmal eine eigenthümlich neue poetische Seite abzugewinnen weiss. Wir erinnern an seine beliebte „heilige Katharina, von Engeln durch die Luft getragen", zu welchem Bilde er neuerdings ein Pendant geschaffen hat: „Die Engel, welche den Hirten die Geburt des Erlösers verkünden". Die friedliche, nächtliche Stille auf der Landschaft, in der man die schlichten Hirten bei ihrer Heerde erblickt, und über welche drei schöne Engel hinschweben, hat etwas zart Ansprechendes. Jetzt sahen wir eine „Ausgiessung des h. Geistes", die das Neue hatte, dass der sonst als Hauptsache behandelte Vorgang hier in der geöffneten Halle eines Hauses im Hintergrunde vor sich geht, während die dicht davor versammelte Menge mit ihren verschiedenartig abgestuften Empfindungen den Mittelpunkt der Handlung bildet. Diese Idee ist eine glückliche zu nennen und würde in der Ausführung unzweifelhaft noch gewinnen, wenn die Tracht der verschiedenen, hier versammelten Völkerschaften, Juden, Syrer, Römer, Babylonier, Aegypter u. s. w. möglichst historisch treu durchgeführt würde. Man erhielte dann zugleich ein interessantes Bild vom damaligen Leben und Treiben in dem einst so reichen, blühenden Jerusalem. — Mehrere Bilder behandeln Stoffe aus der Bekehrungsgeschichte Deutschlands. Das eine schildert den Tod des grossen Glaubensmärtyrers Bonifacius in lebhaft bewegter Dramatisirung. Zusagender indess erschien uns eine andere Composition: „Bonifacius legt die Axt an die heilige Eiche". Vor dem Baume kniet, in den Grundvesten seiner Ueberzeugung erschüttert, der heidnische Opferpriester, der vergebens die Rache seiner Götter auf den im Feuereifer handelnden Bischof herabgerufen hat. Am Boden liegt ein gebundener Feind, der, zum Opfer bestimmt, aus einen Blick innigen Dankes zu dem Manne hinaufschickt, der ihn vom Verderben errettet. Hinter dem Baume wird der heidnische Blutaltar sichtbar, von welchem entsetzt die Schaar der Heiden davonstiebt. Auf der anderen Seite ein heidnischer Heerführer, vergebens von seiner Frau

zum Widerstand angestachelt. Weiter zurück drei singende Mönche, Begleiter des Bischofs. Wir möchten dem Maler wohl die Gelegenheit wünschen, dieses Bild in grossen Dimensionen als Wandgemälde ausführen zu können. — Ausserdem sahen wir noch eine kleinere Skizze zur Legende vom h. Meinrad, eine grosse Composition der Erstürmung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon, und eine Darstellung der apokalyptischen Vision des h. Johannes: Die Babylon, auf Wolken gelagert, die von einem Vulkan aufsteigen; links die von ihr verführten Menschen. —

℄. Festlich, wie immer, wurde das Geburtsfest des Königs von der Akademie der Künste am 15. Oct. durch öffentliche Sitzung und Preiszuerkennung begangen. Der Vice-Director der Akademie, Prof. Herbig, sprach nach einer musikalischen Introduction eine kurze, einfach herzliche Rede, auf den erhabenen Beruf des Künstlers hindeutend nach den Worten des Dichters:

Drum soll der Dichter mit dem König gehen,
Sie Beide wohnen auf der Menschheit Höhen.

Daran schloss sich ein Gebet für den König, aus Versen des 21. Psalms zusammengestellt, von dem (anwesenden) Ritter Neukomm zu dieser Gelegenheit komponirt und von der Singakademie vorgetragen. Der nun folgende Festvortrag des Secretärs der Akademie, G. R. Tölken, knüpfte an die besten, neuesten, der Oeffentlichkeit übergebenen, bedeutenden Kunstschöpfungen der Residenz an, nämlich die „acht Marmorgruppen" auf der Schlossbrücke, von denen wir so eben unsern Lesern Bericht und zum Theil Abbildungen vorgelegt haben, und die „Petrikirche" von Strack, welche in No. 12 dss. Jahrg. beschrieben und abgebildet ist und welche am 16. October festlich eingeweiht wurde. Der Redner nahm aus der Aufnahme, welche die Aufstellung jener Marmorgruppen im Publikum gefunden, Anlass, sich über die Berechtigung der Schönheit für die Oeffentlichkeit und ihre bildende und veredelnde Macht zu verbreiten und schloss mit einem Hinblick auf die grossartigen Förderungen, welche die Kunst unter der Regierung des Königs überall erfahren. Zur Zuerkennung der Preise übergehend, nannte der Sekretär zunächst die Namen derjenigen, welche im verflossenen Jahre die grosse goldene Medaille erhalten haben. Es sind die Künstler: Jul. Schrader, Em. Leutze, C. Kolbe (der inzwischen gestorben) und Ed. Mandel. Die kleine Medaille erhielten: Ad. Wichmann und L. Knaus in Düsseldorf, C. Becker in Berlin, Graf Stanislaus v. Kalkreuth, Graeb, Architekturmaler in Berlin, Gude und Lea in Düsseldorf und Jul. Franz, Bildhauer in Berlin. Darauf wurde der Erfolg der diesjährigen akademischen Preisbewerbung verkündet. Sie galt diesmal der Bildhauerei. Die Aufgabe war: „Aeneas wird von der Venus zurückgehalten die Helena zu tödten, welche sich hülfesuchend an die Bildsäule der Vesta wendet". Aen. II. 567. fgg. Vier Künstler waren zur engeren Conkurrenz zugelassen worden. Von ihnen erhielt den Preis: Moritz Schultz aus Leobschütz in Schlesien. Die Conkurrenz um den Michael Beer'schen Preis für den Künstler jüdischen Glaubens galt ebenfalls diesmal der Bildhauerei. Nur ein einziger Bewerber hatte sich eingefunden, ein früherer Sieger in derselben Kampfbahn, der sich in Folge dessen noch in Rom befindet und von dorther sein Werk eingesandt hatte. Die Aufgabe stellt Jeder sich hier selbst, und so hatte der Künstler Louis Sussmann einen Faun geschickt, dessen hohe Vortrefflichkeit ihm den Preis von Neuem eintrug. Der trunkene Bacchusfreund lehnt sich an einen Baumstamm, der Weinkrug ist ihm entfallen und sein früherer Inhalt, der nun im Kopfe sitzt, zieht diesen ebenfalls erdwärts. Der Körper, das weiche, weindurchtohte Fleisch, die Beine, in denen noch der leichte Tanzschritt klingt, Alles ist mit sehr feiner Naturbeobachtung gemacht.

Briefwechsel.

Hr. —m— in Zürich. Wird sogleich Platz finden; nur müssen wir an unserm Grundsatz festhalten, — den wir bei dieser Gelegenheit auf's Neue auch für andere Fälle ausgesprochen haben wollen — dass der Redaktion, die jede vertrauliche Mittheilung zu bewahren weiss, der Name des geehrten Einsenders genannt werde.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Johannes der Täufer



Paulus



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 44. Sonnabend, den 29. October. 1853.

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

III. Von den Riesen Aegyptens.

Nach dem Tode des grossen Saladin war Osman Ben Jussuf, der den Namen des glorreichen Herrschers führt, Herr des Aegypterlandes geworden. Seine Räthe stellten ihm vor, dass die alten Pyramiden nutzlose Steinhaufen seien und dass es vortheilhaft sein würde, die Steine auseinander zu thun. Da erliess er sein Aufgebot, und eine grosse Menge von Arbeitern kam bei den Pyramiden zusammen und begann bei der, welche der Grösse nach die dritte ist, das Werk. Acht Monate lang mühten sie sich mit Anstrengung aller Kräfte. Wenn es ihnen gelungen war, einen der gewaltigen Steine aus seinen Fugen zu lösen, dann stürzte er mit Donnergetöse nieder, dass rings die Felsen erbebten, und die Sandwogen des Bodens schlugen hoch über ihm zusammen. Mächtige Haufen abgerissener Steine hatten sie mühsam zusammengeschleppt, dass es anzuschauen war, wie der Platz einer zerstörten Stadt. Und doch, als die acht Monate verflossen und übergrosse Summen Geldes für die Arbeit ausgegeben waren, stand die Pyramide noch fast wie unversehrt, und hätte ein Fremder kaum wahrgenommen, wieviel Unbill ihr schon widerfahren. Da sahen sie es ein, dass solches Unternehmen über ihre Kräfte ging, und muthlos und beschämt wichen sie von dannen.

Hätte Osman Ben Jussuf das Volk des Landes befragt und nicht die thörichte Weisheit seiner Räthe, so würde er schon vor dem Beginn des Unternehmens zur richtigen Einsicht gekommen sein. Das Volk wusste es, dass das ägyptische Land vormals von Riesen bewohnt war, deren steinerne Bilder, weit über das gewöhnliche Maass der Menschen erhaben, noch hier und dort aufrecht standen oder in Bruchstücken zerstreut auf dem Boden lagen. Sie hatten andre Knochen und andre Muskeln und andre Sehnen als das kleine Geschlecht der Gegenwart. Und soviel sie grösser und stärker waren als dieses, soviel länger war zugleich die Dauer ihres Lebens. Sie waren es, die diese übergewaltigen Bauten, diese Pyramiden, diese Palläste mit den Riesensäulen und den ungeheuren Steinblöcken, die als Decke darüber lagen, errichtet hatten. Wie hätte es den kleinen Menschen, die nach ihnen gekommen, einfallen mögen, mit ihnen zu wetteifern! wie hätte ein besonnener Mann sich auch nur gelüsten lassen, zu zerstören, was durch die Kräfte der Riesen übereinandergethürmt war!

Die Könige der Riesen aber führten den Namen der Pharaonen und herrschten gewaltig im Aegypterlande. In dem Blüthengau des Fayum, wo die Luft erfüllet ist vom Dufte der Rosen und Orangen, bei dem Dorfe Biahmu, stand vor zweihundert Jahren noch ein mächtiges Pharaonenbild aufrecht auf hohem steingebautem Untersatz, da, wo einst der reisende Grieche die alten Mörispyramiden mit den Königsbildern auf ihrem Gipfel erblickte. Seitdem ist es verschwunden, und nur die Reste des Untersatzes findet der Wandrer an der alten Stelle. Und wo die andern Pyramiden hinab in das Nilthal schauen, da war der Thron der Pharaonen errichtet, ein breiter Bau von Stein, auf den die Könige stiegen, ihre Gesetze dem Volke Aegyptens zu verkünden. Noch bis auf diese Stunde führt er in des Volkes Munde den Namen Mustabat el Faraun, d. i. der Thron Pharao's.

IV. Von den Zauberkünsten der Aegypter.

Mochten aber die Aegypter weiland mit Riesenkräften begabt sein oder nicht, — und als die Araber in die alten Gräber eindrangen und die erhärteten Leichen an das Licht des Tages zogen, da fanden sie doch nur menschliche Körper, den ihren gleich, — auch die Kräfte der Riesen hätten nicht hingereicht, alle die Wunderwerke zu schaffen, von denen das ägyptische Land voll ist. Darum merkte sich das Volk die Worte derer, die von den heimlichen Dingen Kunde hatten und ihnen über diese Wunder andre Auskunft zu geben vermochten. Es waren zaubrische Künste, mit denen die alten Aegypter ihre Werke vollbracht hatten. Sie verstanden es, mit mächtiger Beschwörung die Geister zu zwingen, dass sie ihrem Willen gehorsam sein mussten. Die Hände der Geister waren bei diesen Werken, wie menschliche Hand allein sie nimmer hervorbringt

thätig gewesen. Geister hatten die starren Felsen ausgehöhlt und drinnen die Hallen und die Säulen und die Bilder geschaffen, die das Gemüth des kühnen Eindringlinges mit Schauer erfüllen. Auch einen Stab hatten die alten Aegypter, mit dem sie an die Felsen schlugen, und alsbald senkten sich ihnen die Steine, wie sie solche zu ihren Bauten nöthig hatten, freiwillig in die Hände.

Wer mag alle die Wunder aufzählen, die mit solcher Hülfe in der alten Zeit Aegyptens entstanden! Da siehst du die Wände der Palläste bedeckt mit zahllosen Bildern menschlicher Gestalten; du erkennst Völker des Südens und Völker des Nordens in ihnen, solche die gen Aufgang in den Bergen hausen und die gen Niedergang die Wüste durchschweifen, alle in Kleidung und Rüstung und Waffen, wie die lebenden Menschen der verschiedenen Gegenden dergleichen tragen. Drohte aber dem Lande von irgend einer Seite her ein feindlicher Angriff, dann huben die Bilder des Volkes, welches dem Aegypterlande Unheil bereiten wollte, sich zu bewegen an, in demselben Maasse, wie jenes Volk sich zum Kriege in Bewegung setzte. Und auf solche Kunde vermochte der König sein Heer stets zur rechten Stunde zu waffnen und seiner eine genügende Menge an die bedrohte Grenze zu senden, also, dass das Vorhaben der Feinde stets auf arge Weise zu Schanden ward.

Und wie Kostbares die Aegypter ersannen, nimmer ermangelten sie des Goldes, dessen sie dazu bedurften, denn sie verstanden es, Gold zu machen. In der Stadt Alexandria, wo die Burg der letzten Könige des alten Aegypterreiches stand und wo Kleopatra, die schönste der Frauen und die letzte ihres Geschlechtes, ihr königliches Haus hatte, sind zwei mächtige Obelisken, der eine noch aufrecht stehend, der andre am Boden, halb vergraben im Schutt des Gebäudes, zu dem sie gehörten. Sie heissen die Nadeln der Kleopatra. Es sind riesige Steinpfeiler, jeder aus einem Stück, jeder mit seltsamer Bilderschrift bedeckt. Sie sind aber nicht, wie du wähnst, aus dem fernen Gebirge im oberen Lande gebrochen und den Fluss herabgeführt, und die Schrift ist dem allzuharten Stein mit schneidenden Instrumenten nicht eingegraben; sie sind aus einer weichen Masse geformt, und diese ist, als die Bilderschrift sonder Mühe eingezeichnet war, zum festen Stein erhärtet. Solche Kunst leider ist verloren gegangen; und noch mehr zu bedauern ist es, dass Keiner die Bilderschrift mehr zu lesen vermag. Denn in ihr ist das Geheimniss, Gold zu machen, enthalten; wer die Schrift zu enträthseln wüsste, würde reich wie die alten Aegypter. Sei aber auf der Hut, wenn du die Schrift näher betrachten und sie vielleicht gar in deinem Wanderbuche nachzeichnen möchtest. Nur dem, der der heiligen Kaaba seine Verehrung nicht weigert, darf sich das Geheimniss ihres Inhaltes dereinst enthüllen; dem ungläubigen Franken ziemt es nicht, danach zu forschen. Sei auf der Hut vor dem bösen Blick, mit welchem der eifersüchtige Moslem dein Thun beobachtet!

Aber nicht bloss ihre Kunst, auch die Schätze selbst, welche sie damit erworben, haben die alten Aegypter mit ins Grab genommen. Ueberall in den Felsabhängen, welche das Nilthal hüben und drüben begleiten, sind tiefe Grotten ausgearbeitet, und es ist keine Grotte, in der nicht reiche Schätze verborgen wären. Die Araber haben mit Mühe und Eifer danach geforscht und das Innere der Grotten umgewühlt und viel in ihnen zerstört, aber all ihre Mühe ist fruchtlos gewesen. Denn die Schätze sind überall durch starken Zauber gebunden, und nur wer den rechten Talisman besitzt, vermag den Zauber zu lösen.

Einer war, der dies vermochte, — der Kalif Hakem Be Amr Illeh, der die Pfade des Erkenntnisses ging und die Pfade des reinen Glaubens verlor. Auf der Höhe des Mokattamgebirges, über der Stadt Kairo, hatte er eine Moschee gebaut und daneben eine Sternwarte, von der er dem geheimnissvollen Lauf der Gestirne zuschaute. Aus den Gestirnen entnahm er die Wissenschaft, die Talismane zu bereiten, dass sie jedem Zauber widerstanden. Und mit Hülfe solcher Talismane drang er in die Grotten, öffnete die Schätze, nahm von ihnen, soviel ihm gelüstete, und ging frei von dannen, ohne dass die Geister, welche über die Schätze gesetzt waren, ihm je eine Gefahr zu bereiten vermochten. Aber auch er, gleich den alten Königen Aegyptens, missgönnte den Nachkommen, was er auf solche Weise an Schätzen zusammengebracht. Auch er machte unterirdische Grotten im Mokattamgebirge, und in der hintersten barg er seine Schätze. Und in der Grotte davor schuf er einen unterirdischen See und in dem See ein furchtbares Krokodil, das jedem Annähernden Verderben bringt. Sie müssten erst den See ablassen und das Krokodil tödten, wenn sie zur letzten Grotte gelangen wollten; aber auch das können sie nicht, ehe sie nicht stärkere Talismane bereitet haben, als der Kalif Hakem besass.

Ein Zweiter, der durch geheime Kunst zahllose Schätze gesammelt, war der Vezier Karon. Er hat sie in dem Schlosse niedergelegt, welches nach ihm noch heute Kasr Kerun heisst und welches in der Landschaft des Fayum, an der Südwestecke des Sees Birket el Kerun, belegen ist. Da ist eine Fülle von Gemächern und geheimen Gängen, also vielfach durch- und nebeneinander gebaut, dass derjenige, welcher einzudringen gewagt, den Rückweg nimmer fände. Und gelänge es ihm dennoch, so wäre sein verwegenes Thun gleichwohl umsonst gewesen; denn auch hier sind die Schätze durch furchtbaren Zauber gefesselt. (Fortsetzung folgt.)

Die Gypsgiesserei von Fleischmann und L. Rotermundt in Nürnberg.

Es giebt wenige Städte in Deutschland, die so ihr ursprüngliches Gepräge gegen fremdländische und neuere Einflüsse bewahrt haben, wie Nürnberg. Nicht nur die äussere Physiognomie der Stadt trägt noch heut den entschiedenen Charakter national-alterthümlicher Weise, auch ihre Eingebornen erscheinen, gleichsam als im innigsten Zusammenhange damit, noch in echt deutscher Biederkeit und alter, kernhafter Solidität. Der Nürnberger kennt seine Geschichte, er spricht mit Ehrfurcht von seinen weltgefeierten Künstlern; er erinnert sich gern seiner alten Patriziergeschlechter — derjenigen Namen, welche die Stadt reich und berühmt gemacht haben — und blickt mit freudigem Stolz auf dieselben, indem er sich immer von Neuem an den Werken vaterländischer Kunst erfreut und bildet, die ihn hier in so reichem Maasse umgeben. Diese Freude des Nürnbergers an seiner Stadt ist aber keine nur traditionell fortgepflanzte, äussere Genugthuung, sie ist vielmehr eine tief innerlich empfundene Freude, hervorgerufen und genährt durch die vielfachen historischen Erinnerungen, die sich ihm auf Schritt und Tritt, gleichsam als Illustrationen zu seiner Geschichte nach den verschiedensten Richtungen hin, darbieten. Mit dieser durch sich selbst gerechtfertigten Vorliebe für die heimischen Erinnerungsmonumente und Kunstschätze verbindet der Nürnberger eine Uneigennützigkeit in Mittheilung derselben gegen Fremde, wie solche nicht leicht an anderen Orten von ähnlichem Kunstreichthum gefunden werden dürfte. Weder argwöhnisch noch mit kleinlicher Besitzesgier bewacht er die monumentalen Schätze seiner Stadt, vielmehr freut er sich des Interesses der Fremden an denselben und gern findet er sich bereit, ihnen das Vorhandene zur freiwilligen Benutzung und zum Studium anzuvertrauen. Durch diese nicht genug zu rühmende

Freisinnigkeit, welche denn auch die Behörde selbst auszeichnet, wird es sogar den Fremden ermöglicht, sich die bedeutendsten Kunstwerke, vorzugsweise die Werke altnürnbergischer Skulptur, in Abgüssen über den Originalen, anzueignen.

Das wesentliche Verdienst um diese Art der Vervielfältigung der nürnbergischen Kunstschätze, die so dem Studium mittelalterlicher Kunst ein Allgemeingut werden, gebührt zunächst den überaus thätigen Männern Fleischmann und L. Rotermundt. Ersterer, Besitzer der durch ihre Fabrikate seit Jahren bekannten Papiermaché-Fabrik, fühlte sich, ungeachtet eines Alters von 74 Jahren, noch thatkräftig genug, um in Gesellschaft seiner Söhne, neben seiner umfangreichen Fabrik, eine Gypsgiesserei im grossartigen Maassstabe anzulegen. In Verbindung mit L. Rotermundt, dem Bildhauer und -Schnitzer, dessen Namen längst über die Stadt Nürnberg rühmlichst hinausklingt, begann er vor etwa einem Jahre mit kleineren Versuchen der Art. Der lebendige und kräftig fortschreitende Geist Rotermundt's indess begnügte sich bald nicht mehr mit blossen Versuchen, und schon nach einigen Monaten wagte man sich an grössere Reliefs und Statuen, indem man von ihnen eine elastische Leimform abnahm und vermittelst dieser Abgüsse fertigte. Einen bedeutenden Aufschwung erhielt alsbald diese Formerei durch eine ausgedehnte Bestellung von Seiten des brittischen Museums, das unter anderen, grossartigen Arbeiten auch einen vollständigen Abguss von dem Portal der Lorenzkirche verlangte. Die Unternehmer, hierdurch ermuthigt, verstärkten ihre Thätigkeit nun um so mehr, und weit davon entfernt, vor etwaigen Schwierigkeiten, die sich ihnen bei derartigen, massigen Formen darbieten dürften, zurückzuschrecken, betrachteten sie solche Aufgaben vielmehr als zumeist geeignet, ihre Kraft zu prüfen und ihren Ruf fester zu begründen. Dieser englischen Bestellung folgten sehr bald andere, nicht minder umfassende, von denen ich hier nur einen ausgedehnten Auftrag des Herrn Generaldirektors v. Olfers für das Berliner Museum und einen zweiten, ähnlichen des Herrn Staatsrath und Direktor Thomsen für das Museum in Kopenhagen erwähnen will.

Ich hatte bei einer diesjährigen Anwesenheit in Nürnberg Gelegenheit, die in der Anstalt herrschende Thätigkeit näher kennen zu lernen, und muss die grosse Sorgfalt rühmen, mit welcher Rotermundt die Reinigung der zum Abguss bestimmten Originale, wie insbesondere die ganze Manipulation des Formens überwacht. Mit wahrem Vergnügen beobachtete ich, wie man eine anscheinend plumpe Figur vom Portal der Lorenzkirche von ihrer hundertjährigen Tünche befreite. Nach und nach, unter fortdauernd behutsamem Ablösen von Staub und Kalkfarbe erlebte sie eine förmliche Wiedergeburt, und nach etwa dreistündiger Arbeit zeigte sie sich als ein reizendes Werk von höchster Zartheit und Vollendung. Dieses Beispiel aber beweist, dass gleichzeitig mit dem Fortblühen dieser Fabrik auch die zum Theil sehr übertünchten Werke altnürnbergischer Skulptur eine Auferstehung feiern werden. Möge denn die Fleischmann-Rotermundt'sche Formanstalt ihrer Vaterstadt zu Nutz und Ehre und dem ausheimischen, kunstliebenden Publikum zur wissenschaftlichen Förderung, schaffend fortschreiten.

H. Weiss.

Becker, ein holländischer Numismatiker.

Im Verlaufe dieses Winters wird hier in Amsterdam ein höchst merkwürdiges und bedeutendes Kabinet antiker und moderner Münzen zur Versteigerung kommen; man sagt, dass der Katalog, mit dessen Anfertigung man gegenwärtig beschäftigt ist, an die 15,000 Nummern zählen wird.

Der Sammler des Kabinets, Becker mit Namen, starb bereits vor mehreren Jahren; nach Allem, was ich von diesem Manne vernehme, bietet derselbe ein höchst frappantes und originelles Bild eines leidenschaftlichen Numismatikers, welches an die Schöpfungen Hoffmann's und anderer Romantiker erinnert, so dass ich nicht umhin kann, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen.

Wie fast alle Münzsammler, gehörte Becker der gewerbetreibenden Klasse an: er war Mitbesitzer eines äusserst frequentirten Kolonialwaarenladens, in der Hoogstraat im hiesigen Judenviertel gelegen, unter dem Namen *„de smeerige Toonbank"* (der schmierige Ladentisch) in ganz Amsterdam und der Umgegend bekannt und berühmt. Durch sein Gewerbe selbst also mochte Becker auf die Münzkunde geführt worden sein, wie es denn früher, bevor Holland dazu überging, seine kursirende Münze umzuprägen, kein geringes numismatisches Talent erforderte, die vielfachen, beschnittenen und abgenutzten Münzsorten gehörig zu unterscheiden. Einmal als Kenner bekannt, wandte sich Alles, was im Besitze unbekannter und seltsamer Geldstücke war, an unsern Sammler, vom hausirenden Handelsjuden bis zum heimkehrenden Matrosen, vom Muttersöhnchen mit seinem Spartopf bis zur verarmten Bürgerfrau mit ihren lange zurückgelegten Denkmünzen. In wenigen Jahren wuchs die Liebhaberei zur unüberwindlichen Leidenschaft heran, und bald war Becker in ganz Holland als Münzkenner berühmt: Becker löste wie Keiner die schwierigsten numismatischen Räthsel, las und entzifferte nicht nur die Inschriften lebender Sprachen, sondern auch der todten, die altpersischen, griechischen, chinesischen, arabischen u. s. w. nicht ausgenommen. Und auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus verbreitete sich sein Ruf; man konsultirte ihn von allen Enden der Welt und manche archäologische Gesellschaft, wie die zu Madrid, machte ihn zu ihrem Mitgliede. Mit seiner linguistischen Kenntniss soll auch Becker's Geschichtskunde Hand in Hand gegangen sein.

Und so häufte der seltsame Mann, sein Gewerbe emsig fortsetzend, aber auch nebenbei mit Gold- und Silberbarren Handel treibend, in seinem engen Comptoir sitzend, Schätze auf Schätze. Hier lebte er still und einsam seinen Studien und — seiner Leidenschaft, ein cynischer Philosoph; weder die Freuden der Tafel reizten ihn — er selbst kochte sich von Zeit zu Zeit eine Hand voll Reiss, seine Lieblingsspeise, die ihm seine eigenen Tonnen boten — noch die Freuden der Liebe und der Geselligkeit, denn er war und blieb unbeweibt und seine Hausgenossen waren angewiesen, die Thür hinter ihm zu verriegeln, wenn Alles ausflog. So lebte er und so starb er. Man fand ihn eines Tages ganz unerwartet todt auf seinem Lager liegend, gekleidet in einem abgeschabten ärmlichen Rock — im Zustande der grössten Selbstverwahrlosung, die Hände krampfhaft geschlossen und Goldmünzen fassend!

Aber seine bedeutende Münzsammlung, die man blos vom Hörensagen kannte, hinterliess er in einem wahrhaft chaotischen Zustand: alle Tönnchen, Siebe, Schubfächer u. s. f. waren mit Münzen angefüllt und es gelang nicht, trotz der eifrigsten Nachforschungen, etwas Schriftliches von Becker's Hand über die Sammlung aufzufinden.

Dass die Katalogisirung des Schatzes keine geringen Schwierigkeiten bot, versteht sich von selbst; wie ich vernehme, haben sich die hiesigen Münzliebhaber in diese Arbeit getheilt und somit dürfte der Münzkatalog einen interessanten Beitrag zur numismatischen Literatur abgeben.

Amsterdam, im Oktober. **W.**

Mittelalterliche Wandmalerei in Westfalen.

Von **W. Lübke.**

(Mit einer Tafel Abbildungen.)

(Fortsetzung.)

Auch die Köpfe zeigen keineswegs einen starren, leeren Typus, sind vielmehr in würdiger Weise belebt und zu entsprechender Individualisirung erhoben. Im Allgemeinen herrscht die Form eines edlen Ovals für das Gesicht vor; dasselbe wird jedoch durch mannichfachen Ausdruck der Züge, durch verschiedene Behandlung des Haupthaars und des Bartes vielfältig umgestaltet. Hände und Füsse, Letztere entblösst, sind von schwächerer Zeichnung, im Uebrigen jedoch beweist die Behandlung des Körperlichen überraschendes Naturverständniss. Nur in der Bewegung ist hin und wieder etwas Unfreies, so namentlich auch in der Gestalt des h. Nikolaus, der in faltenreicher, goldgeschmückter Chorcappa dargestellt ist, beide Hände, die eine segnend, die andre einen runden Gegenstand haltend, erhebt. Der Faltenwurf der weiten Cappa, der hierdurch hervorgebracht wird, ist mit gutem Verständniss durchgeführt. Die Bewegung selbst aber hat bei etwas zu weit gespreizten Beinen etwas Unbeholfenes. Sehr interessant sind dagegen die kleinen Figürchen der Schutzflehenden, davon die eine mit beiden Händen ihr Obergewand erfasst und flehend emporzieht. Diese Bewegungen haben etwas ungemein Weiches, liebenswürdig Anziehendes, im Ausdruck den kleinen Brustbildern zu Häupten der Apostel Verwandtes, während den Grundzug der grösseren Gestalten hohe kirchliche Würde, Kraft und Energie ausmachen. Dass aber zugleich der Künstler manchmal nach entschiednerer Bewegung strebt, wurde schon bemerkt. In eigenthümlicher Weise spricht sich diese Richtung an einigen Figuren, z. B. an der des Petrus, dadurch aus, dass der untere Theil des Gewandes, der sich dem Körper innig anschliesst, wie vom Winde bewegt seine Enden in scharfe Spitzen zur Seite fliegen lässt.

Es muss noch bemerkt werden, dass die Technik dieser Werke die von einfach colorirten Umrisszeichnungen ist. Die Töne sind ungebrochen aufgesetzt und verrathen keine Spur von Schattirung. Grün und Roth in verschiedener Mischung ist am meisten beliebt. Der Grund, auf welchem die Gestalten sich erheben, ist abwechselnd blau mit breitem grünem oder grün mit blauem Rande. Die Umrisse und Falten sind mit grosser Bestimmtheit in schwarzen oder doch sehr dunklen Strichen hineingezeichnet und verrathen eine kühne sichre Hand, die recht gut weiss, wo durch stärkeren Druck, d. h. durch grössere Breite, eine Linie sich als Hauptfalte hervorzuheben, wo durch minder kräftige Behandlung sie sich unterzuordnen habe. Die Nimben und manche Ornamente sind vergoldet. Aufgetragen ist die Malerei auf trocknen, ziemlich fein verputzten Grund, der so sorgfältig bereitet ist, dass er die grösste Härte und Dauerbarkeit zeigt.

Fasse ich den Charakter dieser Arbeiten zusammen, so ergibt sich, dass sie jener letzten Epoche des romanischen Styls angehören, als derselbe durch den mächtig erwachten germanisch nationalen Geist zu seiner höchsten Vollendung, seiner glänzendsten Entfaltung geführt wurde. Wir haben bei der Betrachtung der Architektur gesehen, dass diese Zeit, die in Westfalen den Ausgang des XII. und die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts umfasst, überhaupt für dieses Land eine ungemein reiche, künstlerisch schaffende war. Es ist daher die Notiz, die wir aus dem Jahre 1231 über einen Soester Maler Everwin erhalten, wonach Dechant und Kapitel (S. Patrocli) zu Soest jenem Maler ein Haus vergeben [1]), nicht wenig verlockend, wenn wir sie mit den Malereien der Nikolai-Kapelle zusammenhalten. Dass der vom Kapitel in solcher Art begünstigte Künstler zu demselben in näherer Beziehung gestanden, erscheint selbstverständlich. Die Nikolai-Kapelle gehörte aber zum Patroklus-Stifte. Die Zeitbestimmung würde, wie wir gesehen haben, der Annahme, dass Everwin der Meister jener Wandgemälde sei, ebenfalls günstig sein. Gleichwohl will eine solche Vermuthung, hätte sie auch noch mehr Wahrscheinlichkeit für sich, nicht viel bedeuten. Nur möchte ich hierdurch einen Anstoss zu neuer Forschung in den Archiven gegeben haben, da eine sichre Datirung der Malereien der Nikolai-Kapelle von hohem Interesse sein würde. —

War durch die Blosslegung jener Gemälde ein wichtiger Abschnitt der westfälischen Kunstgeschichte aufgehellt worden, so gab die kurz nachher durch mich erfolgte Entdeckung der Wandmalereien in der Kirche zu Mothler bei Dortmund den bereits gewonnenen Resultaten eine erhöhte Bedeutung. Dort war es eine der blühendsten, reichsten Städte Westfalens, in der wir eine kleine farbengeschmückte Kapelle nicht auffallend finden können. Hier aber ist es ein unscheinbares Dorf, das nie grössere Beachtung für sich in Anspruch nehmen konnte, und doch besitzt es eine verhältnissmässig geräumige Kirche, die nicht allein durch eine fast einzig in diesen Gegenden dastehende Zierlichkeit und reiche Verschwendung von brillanter Skulptur-Ornamentik ausgezeichnet ist, sondern auch durchweg in allen Theilen einen Schmuck von Wandmalereien darlegt, der von nicht minderem Aufwande künstlerischer Kräfte und materieller Mittel zeugt [2]).

Die Kirche misst in der lichten Länge 69, in der Breite 56 Fuss. Sie hat drei ungefähr gleich hohe Schiffe, deren jedes durch zwei Kreuzgewölbe bedeckt ist. Die Seitenschiffe schliessen östlich mit einer flachen Altarnische; an das mittlere legt sich ein quadratischer Chorraum. Der Chor und die Seitenchöre sind mit bildlichen Darstellungen geschmückt. Aber selbst das ganze Langhaus an seinen Wänden und Gewölben scheint überall mit ähnlichen figürlichen Darstellungen versehen zu sein, denn deutlich erkennt man nicht allein hiervon die Spuren durch die Tünche, sondern auch einen gemalten Horizontalsims, der jenen Darstellungen als Basis dient. Nur war in diesen Theilen das Aufdecken der Gemälde nicht statthaft. Der untere Theil der Chorwände ist auch hier aus dem bereits oben angegebenen Grunde frei von Gemälden gewesen; im Verhältniss zu der übrigen Ausdehnung der Kirche beginnen die Gemälde hier erst in weiterem Abstande vom Boden, als in der kleineren Nikolaikapelle der Fall war. Ein Beweis, wie fest man die perspektivische Wirkung im Auge behielt. Eine auf Säulen ruhende Wandarkade belebt diesen unteren Theil der Chorwände. Derselbe scheint auch hier einen einfarbigen dunklen Anstrich gehabt zu haben; nur die Säulenkapitäle heben sich mit goldgelber Bemalung vom dunklen Grunde ab.

Für die Gemälde gewann man also zunächst die drei Wände des Chorraumes in ihren oberen Theilen, die durch einen Horizontalsims von den unteren geschieden sind. Jedes dieser grossen Bildfelder verengt sich nach oben, da die Wand durch den in schwerem Spitzbogen ausgeführten Schildbogen geschlossen wird. Ausserdem theilt aber ein langes, bis auf den Ho-

---

1) Vgl. die Mittheilungen von C. Becker und J. D. Passavant im „Kunstblatt" und im „Museum."

2) Ich habe Mühe und Zeit mich nicht verdriessen lassen, fast sämmtliche Gemälde des Chors und der Seitenapsiden von den dicken Kalkschichten zu befreien, sodann von allen, die ich erreichen konnte, sorgfältige Durchzeichnungen zu nehmen. Herr v. Olfers, der Generaldirektor der königlichen Museen, hat dieselben für das Museum zu Berlin erworben.

rizontalsims niederlaufendes Fenster die ganze Bildwand in zwei Hälften. Diese Flächen enthalten nun in zwei Reihen über einander bildliche Darstellungen; in der unteren die Apostel, und zwar paarweise geordnet, an jeder Seite des Fensters zwei; in der oberen dagegen nur je eine Figur. Die Anordnung ist eine ähnliche wie in der Nikolaikapelle zu Soest, so zwar, dass gemalte Säulchen die Baldachine und thurmähnlichen Architekturen tragen, welche den Gestalten als Rahmen dienen. Ueber der unteren Reihe bildet ein gemaltes herizentales Band die Basis für die oberen Figuren, die in ähnlicher Weise unter Baldachine gestellt sind. Petrus und Paulus, kenntlich durch Schlüssel und Schwert, haben auch hier den vornehmsten Platz an der der Gemeinde gegenüberliegenden Ostwand erhalten. Ueber ihnen sieht man an der einen nördlichen Seite des Fensters den Erzengel Gabriel in hastiger Eile nahen, um der Jungfrau Maria die Botschaft vom Himmel zu verkündigen. Seine Gewänder fliegen, die Flügel sind ausgebreitet und füllen in geschickter Weise den eng begrenzten Raum; der eine Arm ist zerstört, die Rechte aber begleitet mit bedeutungsvell aufgehobenem Finger die Betschaft des Heils. Gegenüber steht die h. Jungfrau in prachtvollem, golddurchwirktem Purpurgewande, das als Schleier die Stirn mit bedeckt; sie hält in demüthiger Bewegung halb erschrocken, halb abwehrend die effnen Hände ver sich, dem Beschauer entgegen. Zu Füssen neben ihr eine grosse Blume, wahrscheinlich eine Lilie.

Die Apostel an den beiden anderen Seiten sind nur hin und wieder durch Embleme bezeichnet; dagegen drückt sich in ihren Köpfen der Charakter in noch entschiednerer, ja zum Theil machtvollerer Charakteristik aus, als an den Apesteln der Nikolai-Kapelle. Man glaubt hier das Streben nach Individualisirung auf einer noch fortgeschrittneren Stufe zu erkennen. Die Gewandung ist auch hier die altrömische und zwar eine nicht minder reich drapirte. Doch erscheint der Faltenwurf, so sehr er sich den Körperformen anschliesst und den Bewegungen felgt, nur selten in so edler, grossartiger Stylisirung wie an den Gestalten der Nikelai-Kapelle; öfter bemerkt man hier ein schwülstiges, unklares, unschönes Wesen. Auch sind die Gebärden hier minder frei; vielmehr nehmen die Arme vielfach gezwungene Haltung an, und die Hände, erstaunlich ungeschickt und unrichtig gezeichnet, sind zu gezierten Gesten verwendet, die allerdings von dem Streben, die nebeneinandergestellten Figuren in lebendigere Wechselbeziehung zu bringen, aber auch vom Misslingen dieses Versuchs Zeugniss ablegen. Gleichwehl sind manche Figuren sehr schön und gressartig drapirt, wenn auch keine einzige hierin das Beste der Nikelai-Kapelle erreicht. Die Köpfe dagegen haben meistens eine Kraft, einen Ausdruck, eine Würde, den wiederum kein Kopf in jener Kapelle erreicht, zum Mindesten nicht übertrifft.

Die eberen Darstellungen der Süd- und Nordseite, die der auf der Ostseite gemalten „Verkündigung" entsprechen, enthalten nur einzelne Heilige, deren Beziehungen zu dieser Kirche oder ihren Stiftern sich nur theilweise angeben lassen. Se ist die durch Diadem, Palme und den von ihren Füssen zertretenen Drachen kenntliche h. Margaretha die Schutzpatronin der Kirche. Eine andre Heilige, durch ähnliches Diadem und goldgewirktes Gewand ausgezeichnet, ist leider theilweise zerstört. Nur noch der h. Laurentius an der Südseite ist zu erkennen, mit reichgeschmücktem Levitengewande angethan und in der Linken einen kleinen Rost, während die Rechte wie lehrend eder betheuernd erhoben ist. Sein Gesicht, von edlem Oval, zeigt einen ungemein schönen Schnitt und scheint heitre Ruhe zu lächeln. Auch die beiden eben erwähnten weiblichen Gestalten haben edle, ausdrucksvolle Gesichter; die h. Margaretha ist bescheiden etwas zur Seite gewandt, während die andre Heilige mit dem vollen offnen Ausdruck ihres bezaubernd lieblichen, von leichtem Lockenhaar umwallten Köpfchens den Beschauer anblickt. Diese oberen Figuren haben mit Ausnahme des etwas kurzen Laurentius schlanke, grossartige Verhältnisse, die nech gehoben werden durch die hier einfacher gehaltene, würdevell stylisirte Gewandung, während unten die Apestel zu kurze Körper und meistens zu unruhig behandelte Gewänder haben.

In dieser nach oben zunehmenden Grösse der Gestalten scheint eine wehlberechnete Absicht des Künstlers zu liegen, denn die Figuren der vier Gewölbkappen haben kolossale, alle andren überbietende Verhältnisse. In der östlichen, der Gemeinde zugekehrten Kappe thront Christus, von einem reichen, reliefartig mit Stuck aufgelegten, vergoldeten Nimbus das Haupt umgeben, in einem ähnlich behandelten gressen Medaillon, das ven zwei mächtigen knieenden Engeln gehalten wird. In den Gesichtszügen des Herrn sieht man deutlich, wie hier die selbständig schöpferische Kraft des Malers nech im Banne typischer Ueberlieferung gehalten wurde, während sie an allen übrigen Gestalten sich in veller Freiheit erging. Es ist die althergebrachte, feierlich strenge Auffassung der byzantinischen Mosaiken: langes Oval des Antlitzes, gespaltener Bart, lang herabwallendes, in der Mitte gescheiteltes Haar, lange, schmale Nase. Die Rechte ist segnend erhoben. Seltsamer Weise ist das ganze Gesicht schief gezeichnet.

Merkwürdig und abweichend vem Herkommen erscheint, dass die vier Evangelisten, die an dieser Stelle stets den Heiland zu umgeben pflegen, fehlen, bis auf den einen Johannes, der an der südlichen Gewölbkappe zunächst dem Herrn dargestellt ist. Er hält ein Spruchband mit der in theils römischen theils gothischen Majuskeln ausgeführten Inschrift: *„In principio erat verbum."* Mehr als diese Werte bezeichnet ihn jedech die wahrhaft mystische, ächt apokalyptische Tiefe, die erhabene Schönheit des Gesichtes, das in edlem Oval ven frei geschwungenen Locken umgeben ist, und dessen mächtig grosse braune Augen mit den kühn geschwungenen Brauen wunderbar ergreifen. Grösser und gewaltiger mag niemals die Kunst den begeisterten Seher der Apokalypse gedacht haben. Neben ihm steht ein heiliger Bischof in reichem Gewande. Auf diesen felgt an der westlichen Gewölbkappe ein anderer Bischof; neben diesem eine Gestalt, welche die Hand mit ausgestreckter Fläche vor sich hält. An der nördlichen Kappe, dem Evangelisten gegenüber, eine mächtige, dem Anscheine nach weibliche Figur mit prachtveller Krone und langherabwallendem Schleier auf dem Haupte. In der Hand hält sie eine Schriftrelle mit grösstentheils zerstörten Buchstaben. Der Anfang lautet: QUI LUC . . . . T . . . Sollte sie vielleicht das alte Testament vorstellen, gegenüber dem Repräsentanten des neuen Bundes? Neben ihr ist die h. Katharina durch Diadem, Palme und Rad kenntlich. Alle diese eberen Gestalten haben die grossartigsten Verhältnisse, edlen, einfachen Faltenwurf und würdevolle Köpfe. Jede dieser drei Kappen ist durch ein aus dem Gewölbscheitel gerade hinablaufendes gemaltes Architekturband halbirt.

In der nördlichen Seitenapsis zeigt sich die Gestalt Jehannes des Täufers. Er hält in der Rechten eine Palme, das Zeichen seines Märtyrerthums, in der Linken mit dem Mantel zusammen ein Medaillon mit der Darstellung des Lammes. Diese Gestalt mit der edel motivirten Gewandung, dem tiefsinnigen, fast schwärmerischen Ausdruck der dunklen Augen, dem schönen Oval des Kepfes ist eine der schönsten. Ihre Verhältnisse sind etwas kleiner nech als die der Apostelfiguren des Cheres. Die südliche Nische enthält einen Heiligen nebst Bittenden, in der Anordnung an den h. Nikelaus in der Soester Kapelle erinnernd.

(Schluss folgt.)

Ornamentik.

Ueber die Construction der Maaswerke von Carl Stooss. Als Beitrag zur Förderung der gewerblichen Bildung herausgegeben von dem Gewerbeausschuss der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit in Lübeck. Lübeck, 1853. 21 S. und XV Tafeln in kl. Fol.

Einer der wesentlichen Factoren für die Gestaltung der gothischen Architektur ist die geometrische Combination. Die Lösung des Ganzen in die Fülle selbstberechtigter Einzeltheile und das Gegeneinanderwirken derselben, was aus dem System von Gewölbrippe und Strebepfeiler entspringt, hat hier, in Grundriss, Durchschnitt und Aufriss, ein strenges Wechselverhältniss geometrischer Bedingnisse hervorgebracht, das in ähnlichem Grade bei keinem andern Baustyle stattfindet. Wir wissen, dass diese Bedingungen bei dem Aufbau des gothischen Werkes selbst bis zu einer Consequenz durchgeführt sind, der das naive Gefühl des Beschauers manches Mal nicht mehr vollständig zu folgen vermag und deren letzte Punkte nur noch durch den nachrechnenden oder nachmessenden Verstand gewürdigt werden können. So beruht auch ein wesentlicher Theil der gothischen Ornamentik auf dieser geometrischen Combination. Sie hat dazu geführt, Umsäumungen, Theilungen, Füllungen mit so streng gemessenem wie zierlich buntem Formenspiele, dessen rhythmische Consequenz dem Auge einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren im Stande ist, zu umkleiden. Es ist die Kunst des sogenannten Maaswerkes, die auf solchem Principe beruht.

Die geometrische Grundform des Ornamentes erhält ihre Belebung, ihre körperlich plastische Wirkung durch die Ausgestaltung (das Profil) der Gliederung, an und mit welcher sie sich entwickelt. Die Form dieser Gliederung beruht — so weit das Maaswerk überhaupt mit ästhetischem Gefühl behandelt wird — auf jenem vegetativ organischen Elemente, welches ein zweiter Hauptfactor des Gothischen ist. Sie empfängt durch die kehlenartig eingezogene Seitenfläche eine elastische Spannung, durch den Rundstab (der wenigstens bei Maaswerken von energischer Bedeutung an dem Hauptgliede hervortritt) die Andeutung einer mehr individuell architektonischen Kraft.

Doch wäre mit diesen Mitteln noch immer erst ein herbes und starres Ornamentwerk, — ein solches, dem das Spiel freier Grazie noch fehlt, gebildet. Andre Baustyle haben dies Fehlende in der Nachbildung des wirklich Vegetativen und in dessen Hinzufügung an die strenge Grundform zu erreichen gesucht, und auch der gothische Baustyl ist dem bei andern Theilen durchaus nicht fremd geblieben, hat das Vegetative in einzelnen Fällen auch in der That mit dem Maaswerk verbunden. Für das letztere aber hat er eine freiere Belebung vorzugsweise durch eine weitergeführte Bewegung der Linien und Formen zu schaffen gewusst, die wiederum auf den Grundsätzen eben jener geometrischen Combination beruht und die, obgleich sie nur die äussersten Endpunkte des Dekorativen betrifft, dennoch mit zu den markantesten und völlig ausschliesslichen Eigenthümlichkeiten der Gothik gehört. Die in der Bogenlinie des Maaswerkes schwingende Bewegung lässt einen Theil ihrer Kraft nach der inneren Seite hervorschiessen, der Art, dass dieses schwingend Vorschiessende, ohne neue Combinationen mit andern Theilen des Maaswerkes einzugehen, sofort wieder in jene Hauptbewegung zurückgezogen wird. So theilt und gliedert sich die Bewegung, säumt z. B. den Kreis mit kleineren Kreisansätzen (mit drei, vier, sechs, acht, zehn der Art), dass ein rosenartiges Gebilde entsteht, und tritt nicht minder an den aus Bogenstücken zusammengesetzten Figuren hervor, anderweitig ein Dreiblatt, Vierblatt und drgl. bildend. Wie an der geometrischen Grundform, so haben diese Bogenzacken natürlich auch an den Formen der Profilirung, daran jene entwickelt sind, Theil. Die mittelalterliche Bauschule hat ihnen den, freilich nicht sehr ästhetischen Namen der „Nase“ gegeben. — Was solchergestalt sich bei dem aus Kreis- oder Bogenlinien gebildeten Maaswerk an graziöser Belebung entwickelt hat, wird sodann auch wohl auf die geradlinigen Combinationen desselben übergetragen; doch bleibt in diesen, die des eigentlichen Schwunges entbehren, immer eine gewisse Starrheit und Kälte zurück.

Für die mannigfachsten Zwecke ist dies Maaswerk verwendbar. Das Grundprincip seiner Bildung ist stets ein bestimmt einfaches, aber die Combinationen sind unzählbar. Für die Auswahl der Combinationen wird der künstlerische Geschmack entscheiden müssen; (denn allerdings können sie unter Umständen sich auch zu minder gefälligen Formen zusammenfügen). Für die Art der Verwendung wird daran festzuhalten sein: dass das Maaswerk vor Allem einen integrirenden Theil des **gothischen** Baustyls bildet, hervorgegangen aus den ihm eigenthümlichen Combinationen geometrischer Gesetze, im Einklange mit diesen, und in seinem eigentlichen künstlerischen Zwecke nur durch den Rückblick auf die Gesammtheit jener Gesetze verständlich. Wo man heutiges Tages aufs Neue gothisch baut und in solcher Bauweise den Formenausdruck auch für das geistige Gefühl unsrer Zeit gefunden zu haben meint, wird die ornamentistische Form des Maaswerkes ihre widerspruchlose Stelle finden. Anders dürfte es sein, wo die Ueberzeugung von der Zeitgültigkeit des gothischen Styles nicht auf denselben festen Fundamenten beruht. Es wird in Erwägung zu nehmen sein, ob bei der Anwendung abweichender architektonischer Elemente eine Ornamentik, deren Spiel durchaus jenen strenger gemessenen Grundgesetzen folgt, die ganz entsprechende Stelle finden kann. Es wird dabei zunächst wenigstens auf eine sehr vorsichtige Verwendung ankommen. Indess leben wir einmal in der Zeit einer grossen Vermischung der Style, wie sie die Geschichte der Baukunst früher nie gekannt hat; es scheint, als ob unsre Zeit erst dann gründlich weiter gedeihen werde, wenn sie die Menge dieses Vorliegenden wahrhaft bewältigt und verarbeitet hat. Es wird daher Alles, was zu solcher Bewältigung des Einzelnen Gelegenheit giebt, willkommen zu heissen sein.

Dahin gehört das in der Ueberschrift genannte Werk, welches ein praktisches Lehrbuch für die Construction der gothischen Maaswerke ausmacht. Es ist meines Wissens kein Werk vorhanden, welches diesen, in sich abgeschlossenen Gegenstand in ähnlich gründlicher, verständlicher und umfassender Weise behandelte, welches ebensosehr zur sichern Auffassung des Gegebenen und als zu selbständig neuen Compositionen anleitete. Der Verf. beginnt zweckmässig mit der Construction der einfachen geometrischen Grundfiguren, der Lehre von den Profilirungen, der Bildung jener „Nasen,“ und entwickelt sodann an einer reichen Folge von Beispielen — seine Bildtafeln enthalten im Ganzen 183 Nummern — die verschiedenartigen Weisen der Combination. Zeichnungen und Text bieten eine eben so klare Belehrung, wie erschöpfende Uebersicht. Es ist ein Lehrbuch für diese ausschliesslich geometrische Ornamentik, das vollkommen geeignet erscheint, sowohl in den Schulen, welche zur kunstgewerblichen Ausbildung bestimmt sind, als beim Selbstunterricht mit bestem Nutzen verwandt zu werden, und das nicht minder dem Kunsttechniker beim eignen Schaffen, durch die grosse Anzahl seiner Beispiele, vielfachen Vortheil gewähren wird. Es darf ebenso auf die Anerkennung des oben bezeichneten, wenn auch durch tiefere Voraussetzungen bedingten Standpunktes rechnen, wie es zugleich der völlig unabhängigen ästhetischen Betrachtung ein dankenswerthes Material liefert.

F. Kugler.

Zeitung.

'E **Berlin,** Oct. Baurath Hitzig ist nach Triest abgegangen, woselbst er einen grossen Palast für den Signor Revoltella zu bauen haben wird. Der Anschlag ist auf 120,000 Thlr. gemacht.

In Marienberg, unweit Helmstädt im Braunschweigischen hat sich der Oberamtmann Lübbeke schon vor Jahren das Verdienst erworben, die Kapelle des im 11. Jahrh. gestifteten, nachmals aufgehobenen Klosters auf seine Kosten wiederherzustellen. Jetzt ist dieser liberale Kunstfreund im Begriff, das Gotteshaus mit 8 Glasgemälden ausschmücken zu lassen. Die Zeichnungen dazu sind Rudolf Elster übertragen und von demselben mit Anmuth und Vortrefflichkeit ausgeführt worden. Zum Gegenstand hat der Künstler die schöne Legende genommen, die über Marienberg existirt und nach welcher der dort weidende Hirt im Traume die Gottesmutter sieht, wie sie das Land von Christus erbittet, dort ein Kloster zu gründen, wie sie dann ihr Bildniss in die Quelle versenkt und diese Heilkraft dadurch empfängt. Die Kranken strömen ihr zu und ein Heidenkönig, der von ihr genesen ist, lässt sich taufen. Als der Hirte nun zu sterben geht, beichtet er das Geheimniss von dem Bilde in der Quelle. Eine Prozession zieht hin, ein blonder Hirtenknabe taucht hinein und bringt das Bild, das auf der Tiefe lag, zum Vorschein. Und nun gründen die Menschen das von der Madonna gewünschte Kloster. Der Künstler hat die Darstellungsmomente sehr glücklich ausgewählt. Seine Kompositionen sind gut angeordnet, seine Figuren sind ausdrucksvoll und es geht durch das Ganze eine friedliche, sonntägliche Stimmung, die ungemein wohlthuend wirkt. Es gewährt wahre Freude, diese Aufgabe so würdig gelöst zu sehen. Die Ausführung in Glas ist der hiesigen Anstalt anvertraut worden.

L. **Düsseldorf.** C. Hübner arbeitet an einem Gemälde, das ohne Frage Aufsehen erregen wird und welches 7—8 Fuss gross ist. Es stellt eine Feuersbrunst im Dorfe dar. Links wird Vieh weggetrieben, Habe gerettet etc., Alles drängt, schreit und eilt durcheinander. Vorn eine Familie mit geborgenem Besitz; die Mutter wird mit Gewalt zurückgehalten, in die Flammen zurückzudringen, während oben auf einer Leiter eben ein Mann aus dem Brande tritt, mit dem geretteten Kinde in den Armen.

Frankfurt a. M. Der Kupferstecher E. Schäfer verlässt seine Professur am hiesigen Städel'schen Institut und siedelt nach München über. (B. N.)

Ht. **Nürnberg,** 15. Oct. Das Schicksal des Germanischen Museums ist also entschieden und zwar so, dass, wenn die Verhältnisse nicht eine unerwartete Wendung nehmen, dasselbe in Coburg seinen künftigen Sitz haben wird. — Die Geschichte des Museums in letzter Zeit war in Kurzem folgende. Der Ausschuss desselben, etwa durch 20 Mitglieder repräsentirt, trat am 10. Sept., drei Tage vor Eröffnung der Versammlung der Deutschen Geschichts- und Alterthumsforscher, zu einer Vorberathung zusammen. Ausser verschiedenen, die innere Organisation betreffenden Fragen, wurde namentlich auch die wegen des künftigen Sitzes des Museums zur Erörterung gebracht. Man erkannte allgemein die Schwierigkeit, in die man sich durch diese Frage versetzt sah. Von Seiten der thüringischen Fürsten lagen Anerbietungen vor, so freigebig, bestimmt und bündig, dass eine Wahl kaum zweifelhaft erscheinen konnte, da von der Bayrischen Regierung noch durchaus kein Schritt gethan war, der eine Aussicht auf gleichbedeutende Unterstützung einigermaassen hätte vergewissern können. Und doch durfte auch nicht verkannt werden, dass man gegen Bayern, welches das Institut zuerst anerkannt und demselben bis dahin Schutz verliehen hatte, Rücksicht zu nehmen und von dieser Seite wenigstens erst bestimmte Antwort abzuwarten habe. Es wurde deshalb der Beschluss gefasst, vorläufig nur, in versiegelten Stimmzetteln, zwischen den Anerbietungen des Herzogs von Coburg und des Grossherzogs von Weimar zu entscheiden, beide Fürsten aber noch um eine Frist von vier Wochen zu ersuchen, bis wohin eine bestimmte Antwort von der Bayrischen Regierung würde zu erwarten sein. Im Fall, dass diese günstig ausfiele, sollten die Stimmzettel uneröffnet verbrannt werden. Am Sonntage den 11. Sept. fand ein Ausflug der Ausschussmitglieder des Museums nach Coburg statt, wo dieselben festlich empfangen und die der Anstalt künftig einzuräumenden Gebäude in Besicht genommen wurden. Am Tage darauf fand die Abstimmung statt. — Doch was geschehen würde, liess sich bereits voraussehen. Die Herstellungskosten der vom Museum erbetenen Klause beliefen sich zu hoch, als dass man erwarten durfte, dass sie bewilligt werden würden. Die Stadt Nürnberg, die einige Ansprüche an diesen Ort hatte, versagte jedes Opfer; ja sie gab noch deutlichere Beweise, dass sie dem Institute, welches in ihren Mauern erwachsen, und das, wenn es zur Blüthe gelangte, ihren Bürgern nur Vortheil bringen konnte, keineswegs günstig gesinnt sei. Von einer offiziellen Verwendung für das Beharren desselben war keine Rede. — Die Regierung konnte nicht ja und mochte nicht nein sagen; sie liess die Frist verstreichen. Nur einige Tage vor Ablauf derselben kam eine Commission von München, um den Kostenbetrag für die Herstellung des alten Karthäuserklosters näher zu untersuchen. Da jedoch daran kein weiterer Erfolg sich knüpfte, so schritt man am 14. Oct. zur Eröffnung des bis dahin in gerichtlichem Verwahr gehaltenen Paketes mit den Stimmzetteln, deren Mehrheit sich für Coburg entschied — vorzüglich wohl deshalb, weil dieses die Veste zu Coburg für ewige Zeiten dem Museum zur Verfügung gestellt, die Wartburg aber vorläufig nur auf 30 Jahre eingeräumt werden sollte. — Am Tage nach der Entscheidung kamen auch Depeschen von München, welche die Abtretung der Klause in dem Zustande, wie sie sich jetzt vorfindet, oder Einräumung des Schlosses Schleissheim, 2 Stunden von München, in Aussicht stellten. Keins von diesen konnte natürlich mehr angenommen werden.

Wir hoffen bei alle dem und sind überzeugt, dass dem patriotischen Unternehmen bei dieser Wendung der Dinge das beste Schicksal zu Theil geworden ist. Wahr bleibt es zwar immer, dass Nürnberg mit seinen Schätzen und Denkmälern der Deutschen Vorzeit den natürlichsten und fruchtbarsten Boden für ein solches Institut abgegeben hätte; doch hat sich, wie angedeutet, hier leider auch von Neuem der alte Satz bewahrheitet, dass der Prophet in seinem Vaterlande nicht gilt. Und was soll am Ende eine Stadt, deren Vergangenheit gross, die aber gänzlich ohne Gegenwart ist? Was nützt die Bemühung, aus den fernen Jahrhunderten den Lebensathem zurückzulocken, wenn die Nähe ohne Kraft ist, ihn aufzunehmen? Zudem sind die in Coburg befindlichen Sammlungen so bedeutend, dass sie keinen geringen Ersatz bieten, und wir dürfen wohl hoffen, dass, was man hier an Entgegenkommen hat fehlen lassen, dort zur Vergütung gebracht werde.

W. **Amsterdam,** im Oct. Die Vorarbeiten zum Standbilde Wilhelm II., schreibt man aus dem Haag, werden mit Eifer fortgesetzt; das Postament ist beinahe vollendet und wird die Enthüllung des Monuments dem Vernehmen nach im November statt finden. Man fand das Postament in der letzten Zeit fast täglich des Morgens mit frischen Blumen bestreut.

Die Commission für Errichtung des Seefahrer-Hospizes hat in diesen Tagen von der städtischen Regierung die Ermächtigung erhalten zur Wegräumung der Gebäulichkeiten, welche sich auf dem Terrain befinden, wo man das Hospiz zu errichten Willens ist, und zugleich die Erlaubniss zur Errichtung desselben. Das Gebäude wird Schlafräume für 100 Seefahrer nebst Wohnungen für die verschiedenen Beamten enthalten. Ausser den nöthigen Sälen zum Speisen, Lesen u. s. f. soll ein Garten nebst Kegelbahn angebracht werden.

Vom 11. Juli bis zum 10. August ist zu Leuwarden die erste Gemäldeausstellung von Werken lebender holländischer Künstler durch die Gesellschaft zur Beförderung der Maler- und Zeichnenkunst abgehalten worden. Die Ausstellung fand in den Sälen des Rathhauses statt und zählte 490 Nummern.

Gegenwärtig ist im Saale der Künstlergesellschaft *Arti et Amicitiae* eine recht interessante Ausstellung im Gange. Vielen Anklang findet unter andern ein historisches Gemälde von J. A. Damschrender zu Amsterdam: Adolph Visscher und Netscher, lutherische Prediger, wie sie 1604 vor Bürgermeister und Rath der Stadt Amsterdam geladen, die Gottesdienstfreiheit vertheidigen. Die schwarzgekleideten, an einer rothbesetzten Tafel sitzenden Rathsherrn erinnern durchaus an die sogenannten Regentenstücke, — vor ihnen stehen die beiden Prediger, der eine mit erhobener Rechten eifrig deklamirend und gestikulirend. Was die Glaubenshelden vorbringen, kann man natürlicher Weise nicht wissen und erfährt man dieses von dem angehefteten Zettel — man sieht

aber, dass die Malerei recht solide und tüchtig ist. Von N. Pienemann sind ein Paar recht brav gearbeitete, aber nicht fein genug charakterisirte männliche Bildnisse vorhanden. — J. Bing zu Amsterdam lieferte ein recht gefälliges, figurenreiches Genrebild: „Abfahrt einer Dorf-Trekschuit," — wenigstens ein glücklicher Griff in's gegenwärtige Volksleben, mit Humor und Gewandtheit komponirt, wiewohl Zeichnung und Haltung des Ganzen Manches zu wünschen übrig lässt.

Recht ansprechende und dieses Mal recht gut gezeichnete Genrebilder in Metzu's Manier und Kostümen lieferte H. Hollander: ein recht gelungenes Bild bei Kerzenbeleuchtung „ein Mädchen einen Brief meditirend," B. Kiers sowie M. ten Kate recht hübsche kleine Genrebildchen idyllischen Inhalts. J. A. Canta zu Rotterdam malte den Vinzens de Paula, ein Findelhaus besuchend, H. J. Schulten, Carl V, wie er den jungen Wilhelm von Oranien in der Kriegskunst unterrichtet. Unter den Thiermalern zeichnet sich van den Berg zu Harlem mit einer recht solide gemalten Viehweide, und B. te Gempt mit Hundedarstellungen in Landseers Weise aus. Unter den Seemalern lieferte A. Hulk ein recht tüchtiges Stück, eine wogende See, L. Meyer einen Abendeffekt, so wie C. Immerzeel ein Seestück bei Mondschein, gediegen, kräftig und einfach behandelt. J. van Liefland zu Uetrecht, eine recht brave Strassenansicht aus Uetrecht, E. Koster eine Ansicht aus Dortrecht, Waldorp eine etwas zu virtuosenhaft behandelte Ansicht aus Middelburg; u. s. f. O. Achenbach aus Düsseldorf hatte eine Ansicht des Klosters Jesu bei Albano eingeschickt, etwas gar trocken und skizzenhaft behandelt und unter den farbenhellen Holländern eine schlechte Figur machend; J. Aiwazowski aus Petersburg, dessen Bilder hier sonst vielen Beifall fanden, hat es dieses Mal in seiner Virtuosität so weit gebracht, dass man auf seinem Bilde „Nebel auf dem Meere" recht eigentlich wenig Anderes sieht als Nebel und fast glauben muss, der Künstler habe es auf eine Mystifikation abgesehen.

Rom, Sept. Die Akademie der schönen Künste zu Parma fordert in einem Programm die italienischen und ausländischen Maler zur Bearbeitung folgender Preisaufgabe auf:

„Im Jahre 1527, als Rom (von den kaiserl. Truppen) erobert ward, malte dort Franzesco Mazzola, il Parmigianino genannt, ein Bild der heil. Jungfrau, schwebend in der Luft und lesend, mit einem Kinde zwischen den Füssen; auf der Erde bildete er in ungemein schöner Haltung auf ein Knie niedergelassen einen heil. Johannes, der sich zur Seite wendend, auf das Christuskind hindeutet; auf der Erde liegt schlafend ein büssender heil. Hieronymus. Nachdem die feindlichen Truppen in die Stadt zur Plünderung eingezogen waren, drang auch ein Haufe in das Haus, wo sich Mazzola mit dieser Arbeit beschäftigte. Nicht allein mit der Hand, sondern, wie er pflegte, mit dem ganzen Geiste bei der Arbeit, wurde er dadurch nicht gestört, bis endlich die Menge in sein Zimmer drang und sich auf ihn stürzte. Doch ihr Führer, glücklicherweise der Malerei nicht ganz fremd, vielleicht auch erstaunt über das vor ihm stehende Werk, stellte sich plötzlich dazwischen und verhinderte weitere Gewaltthätigkeiten. S. Vasari im Leben F. Mazzoli's. Preis tausend Franken."

Das Bild soll ein Meter und sechsunddreissig Centimeter hoch und zwei Meter breit sein. Es ist mit einem Motto zu versehen. Name und Wohnort des Einsenders wird unter Couvert verschlossen, das mit demselben Motto versehen ist, und beides gegen Empfangschein bis zum 31. August 1854 dem Sekretär der Akademie Cavalier P. Michele Leoni zugestellt. Das Preisbild verbleibt der Akademie.

Kunstvereine.

Projecte zur Beschaffung von Hauptgemälden für die Kunstausstellungen.

Die gefällige Aufforderung meines lieben Freundes in Nr. 42 des Kunstblattes legt mir die Pflicht auf, zu erklären: dass ich die Aufforderung in Nr. 38 allerdings nur als den ersten Umriss für dieses Project angesehen und deswegen die Vorstände der zum westlichen Kreise gehörenden Kunstvereine sofort gebeten habe, diese Vorschläge zunächst vor das Forum jedes einzelnen Vereins zu ziehen, damit wir in der nächsten Conferenz der Deputirten zu einer Uebereinstimmung zu gelangen vermögen, die ich als Hauptgeschäftsführer dringend wünschen muss. Die Vereine haben die volle Billigung meiner Ansicht bereits ausgesprochen. Und da ich die Erreichung des Zieles für nicht so leicht halte, habe ich eventuell zur Frage gestellt:

„Ob man im Interesse unseres Kreises angemessen finden möchte, alljährlich auf gemeinschaftliche Kosten dieser sieben oder acht Vereine einen Hauptmoment aus der vaterländischen Geschichte bildlich darstellen und diese Bilder zirkuliren zu lassen, und dann erst zur Verloosung zu bringen, wenn so viel Bilder beschafft sein würden, dass jedem Vereine eins zufallen muss, damit wir uns auch hierbei innerhalb der Statuten bewegen."

Ich glaube nicht, dass das in Nr. 38 angeregte Project pure in Angriff genommen werden kann, ohne dass darüber in einer Conferenz von Deputirten aller deutschen Kunstvereine berathen ist, und ohne dass die Specialitäten festgestellt sein werden. Viele Kunstvereins-Vorstände sind durch die Statuten behindert, Summen auf Gewinn und Verlust hinzugeben, es würde also eine Zustimmung der Vereinsmitglieder, einer Aenderung der Statuten vorangehen müssen, ja bei manchen Vereinen bedarf jede Statutsänderung der höheren Genehmigung. Dann ist die Zahl der Kunstvereine nicht so gross um, bei nur 50 Thlr. Beitrag ausreichende Mittel zu gewähren. Beiträge von verschiedener Höhe halte ich nicht für passend, weil die Vortheile für die Ausstellungen gleich sein sollen. Auf Beiträge von Privaten rechne ich sehr wenig. Sehr schwierig würde es sein, sich über die Wahl des Gegenstandes und des Künstlers zu einigen, da voraussichtlich auch Jeder wird mitreden wollen, der 50 Thlr. zu geben geneigt sein soll.

Sobald in der nächsten Conferenz der Deputirten der westlichen Kunstvereine hierüber berathen und Beschluss gefasst sein wird, werde ich gern weitere Mittheilung machen, bitte aber hiedurch zunächst die Herren Geschäftsführer der andern Cyclen der deutschen Kunstvereine auch ihre Auffassung hier geneigtest offen auszusprechen.

Halberstadt, 15. October 1853. **Dr. Lucanus.**

Anzeigen.

(Der heutigen Nummer liegt eine Tafel mit Abbildungen bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 45. Sonnabend, den 5. November. **1853.**

Inhalt: Die Einweihung des Lessingdenkmals in Braunschweig. — Bau-Sagen. F. Kugler. V. Von der Gründung der Stadt Kairo. VI. Von der Wasserleitung zu Kairo. — Mittelalterliche Wandmalerei in Westfalen. W. Lübke. (Schluss.) — **Kunstliteratur.** Die romanischen Dome des Mittelalters zu Mainz, Speyer und Worms, kritisch untersucht und historisch festgestellt durch Fr. v. Quast. K. Schnaase. — **Zeitung.** Berlin. Rom. Neapel. Florenz. — Briefwechsel.

Die Einweihung des Lessingdenkmals in Braunschweig.

Einen nach dem andern von den Pflegern seiner Sprache und Poesie, von den Trägern seiner Gedanken, lässt unsere Nation doppelt wiederauferstehn, einmal, indem sie neue Ausgaben ihrer Schriften fordert oder das Dargebotene dankbar annimmt, dann indem sie im Verein mit den Fürsten die Bildnisse ihrer Lieblinge aufrichtet.

Charakteristisch ist das äussere Auftreten jener neuen Ausgaben. Der populärste von Allen, Schiller, schuf ein eigenes bequemes Format und wanderte damit in jedes Haus, in jede Familie. Goethe und Herder kamen hinterdrein im Schillerrocke. Jener erfährt aber daneben jetzt noch eine sehr vornehme und stolze Ausgabe. Jean Paul erschien ausser in einem neuen Kleide auch in einer kleineren Auswahl seiner Werke, was auch bezeichnend ist. Lessing feierte seine neue Auferstehung unter Beihülfe Lachmann's, des bewährten und scharfen Kenners unserer Sprache, eine — man möchte sagen — gepanzerte Ausgabe, keck und mit grosser Schrift. Wenden wir uns zu den Standbildern, so machte auch hier Schiller den Anfang. Nachdem ihm (1839) in Stuttgart ein Denkmal gesetzt war, stellte König Ludwig Jean Paul in Baireuth auf (1841), Frankfurt seinen Goethe (1843). Die Nation errichtete dann das Standbild Herder's in Weimar (1850). Dass Schiller und Goethe dort an dem Heerd ihres Wirkens noch einmal zur Aufstellung gelangen werden, ist bekannt. Für Wieland geht eben der Säckel durch die Lande um und Lessings Bildsäule ist jetzt am 29. September zu Braunschweig enthüllt worden, nachdem er schon, von Rauch's Meisterhand gefertigt, am Friedrichsdenkmal die Enthüllung desselben am 31. Mai 1851 getheilt hatte.

Den ersten Anstoss zu dem hier in Rede stehenden Denkmal verdankt man den unablässigen, auch im Verlauf der Angelegenheit niemals ermüdenden Anstrengungen des Doctor Karl Schiller in Braunschweig. Dieser in der Geschichte der Kunst wohlbewanderte, auch allen Freunden mittelalterlicher Kunst, als deren Conservator in den Braunschweigischen Landen, wohlbekannte Gelehrte ist zugleich einer der eifrigsten Kenner und Sammler auf dem Felde unserer Nationalliteratur. Mit der grössten Sorgfalt forschte er nach dem Grabe des am 15. Februar 1781 in Braunschweig verstorbenen grossen Mannes, dem diese Zeilen gewidmet sind. Er entdeckte es glücklich, gab Veranlassung zur Erhaltung und fasste die Idee zu einem Denkmal. Im Jahre 1834 hatte er den noch in Braunschweig bestehenden „Kunstklubb" gestiftet, der nun auf seinen Gedanken mit Freude einging und zu dessen weiterer Ausführung einen Ausschuss wählte, der aus Schiller selbst, dem Dr. phil. Schröder und dem Architekten Krahe bestand und sich ausserhalb des Kunstklubbs durch den Staatsminister v. Schleinitz, den Geh. Hofr. Prof. Petri, den Stadtdirektor Bode und den Generalmajor v. Erichsen ergänzte. Alle diese Männer haben auf eine dankbar anzuerkennende Weise mitgewirkt, allein die Seele des Ganzen blieb der zum Sekretär erwählte Schiller.

Die Aufforderung zu Beiträgen beschränkte sich Anfangs auf das Herzogthum Braunschweig welches sich wohl als Lessings zweites engeres Vaterland betrachten darf, da der Dichter sich dort in Folge seiner Anstellung an der Wolfenbüttelschen Bibliothek häuslich niedergelassen, eilf Jahre dort gelebt und auch seine Ruhestätte in Braunschweig gefunden hat. Diese Sammlung zeigte sich aber nicht hinlänglich wirksam und da mit der neuen Ausbreitung seiner Schriften die Verehrung gegen Lessing, damit aber auch die Ansprüche an das ihm zu errichtende Denkmal wuchsen, so ergingen im Jahre 1837 Aufforderungen an ganz Deutschland zur Spendung von Beiträgen. Auch die Fürsten Deutschlands wurden besonders gebeten, und auf 34 Bittgesuche gingen vier zum Theil wahrhaft erhebende, von Beiträgen begleitete und vier abschlägige Antworten ein.

Für die deutschen Bühnen, die Lessings Dichtungen und seiner Kritik so unendlich viel verdanken, konnte man die Betheiligung fast eine Pflicht nennen; es wurde jedoch die zuerst ergangene allgemeine Aufforderung nur von der hiesigen Hofbühne durch ein am 9. August 1842 veranstaltetes Benefiz berücksichtigt, die auf ein ferneres gegebene Anwartschaft sieht dem Erfolge noch entgegen. Später ergingen an 28 andere deutsche Bühnen besondere Aufforderungen, denen in Berlin, Dresden, Hannover, Leipzig, München und Weimar durch Benefize entsprochen wurde, 16 haben gar nicht geantwortet, die

übrigen eine Berücksichtigung in bis jetzt nicht verwirklichte Aussicht gestellt.

Im Publikum fand die Angelegenheit einen wenn nicht eben lebhaften, doch immer mehr sich verbreitenden Anklang; mehrere Männer von literarischem und künstlerischem Ruhme ergriffen sie in Wort und Schrift mit regem Eifer. Wir nennen nur den Dr. Gabr. Riesser, Dr. Wolfsohn und Berth. Auerbach. Diese und der leider zu früh verstorbene Seydelmann, welcher den „Nathan, den Weisen" in der Singakademie in Berlin öffentlich las, haben ein Bedeutendes zur Erreichung des Ziels beigetragen. Die Braunschweigische Regierung hat den Standort mit einem Kostenaufwande von 900 Thalern einrichten und dem Comité 449 Thlr., ursprünglich für die Deutsche Flotte bestimmt, zugehen lassen.

Endlich schien mit Rücksicht auf dasjenige, was eingekommen und noch zu erwarten war, das Gelingen gesichert, so dass man an die Ausführung denken konnte. Die mit Rauch in Berlin angeknüpften Verhandlungen blieben erfolglos und am 29. April 1847 übernahm Ernst Rietschel in Dresden die Anfertigung des Modells zu dem in Bronze zu giessenden Standbilde; ein Jahr darauf war die Skizze in Gyps und ein Jahr später das Modell selbst vollendet, welches am 12. September 1849 in Braunschweig anlangte und gegen ein kleines Eintrittsgeld zum Besten des Lessingfonds in der Aegidienkirche aufgestellt wurde.

Der Eindruck den dieses Kunstwerk machte, war ein ganz ausserordentlicher. Mit der Unmittelbarkeit, mit welcher Musik in ihren einfachsten Formen auf jedweden Hörer zu wirken pflegt, so wirkte Rietschel's Lessing auf die Beschauer aus allen Bildungskreisen. Wie ein Jubelruf erscholl es durch die Stadt. Und doch war es der Lessing im vollen, wahrhaften Kostüme der Zopfperiode; der Zopf hing, kaum etwas idealisirt, ihm selbst noch in dem gewaltigen Nacken. Kein umgeworfener Faltenmantel, kein bauschiger Hausrock war herbeigenommen worden, er stand da im Französischen Hofkleide von Seidenstoff, in gestickter Weste mit Schössen, mit kurzer seidener Hose, seidenen Strümpfen und Schnallenschuhen, wie es Karl Schiller mit glücklicher Inspiration verlangt und Rietschel nicht ohne Zaudern zugesagt hatte.

Denn bedenklich war es. Es war ein grosser Schritt vorwärts in einer bestimmten Richtung, den nur der echte schöpferische Kunstgenius wagen durfte. Wenn irgendwo, so kam es hier auf das Wie an. Griff hier der bildende Künstler nicht mitten hinein in den Geist des Dichters, fasste er ihn nicht im Herzen des Herzens, so war es nichts mit dem Versuch. Aber so wie an Lessing alles harmonisch war, auch der schöne muskelkräftige Körper, dem, nach den sichersten Mittheilungen, jede unschöne, nachlässige Bewegung durchaus fremd war, so hat auch Rietschel den Geist sich seinen Körper bauen lassen und den schmiegsamen Seidenstoff gleichsam nur wie eine zarte, fast durchsichtige Hülle herumgelegt. Diese herrliche Gestalt, in der auf einem antiken Säulentrumm gestützten Linken ein eben vollendetes Werk haltend, die Rechte auf der Brust ruhend, den rechten Fuss im Fortschritte, das stolze Haupt mit den festen, markigen Gesichtszügen gehoben, mit den Blicken den zu zerschmetternden Widersacher der von ihm vertretenen höchsten Güter der Menschheit suchend, fesselt den Beschauer mit solcher Herrschergewalt, dass die leichte Hülle zum untergeordneten Momente herabgesetzt wird. Und doch, mit welcher Meisterschaft ist auch diese behandelt, wie ganz anders der Faltenwurf in dem schwereren Seidenstoff des Rockes und in dem leichteren des Unterfutters, durch den Seidenstrumpf entdeckt man das Spiel der Muskeln, an der Weste ist die graziöseste Stickerei ausgeführt.

In die Freude über das gelungene Modell mischte sich sofort die Besorgniss, ob der Guss desselben würdig sein würde, die um so mehr gerechtfertigt erschien, als diese Arbeit der Einwirkung Rietschels entzogen war. Aber auch hier blieb das Glück dem Unternehmen getreu; der Inspektor Howaldt führte Guss und Ciselirung in einer Vollendung aus, die ihm den gerechten Beifall Rietschels, Rauchs und mehrerer grossen Künstler und Kenner erwarb.

„Nichts halb zu thun ist edler Geister Art" und der Meister Rietschel modellirte auch noch ein Fussgestell, welches von dem Professor Nikolai architektonisch gegliedert ward. Die Ausführung desselben in dem vortrefflichen Harzburger Granit und dessen Spiegelpolitur ward zwei Maurermeistern in Braunschweig übertragen, als Standort nach manchen Erörterungen ein Platz unweit der Aegidienkirche an der Wallpromenade gewählt, der, an drei Seiten in einiger Entfernung von Gebäuden umgeben, an der vierten Seite, wohin die Vorder-Seite des Standbildes gerichtet, völlig frei ist.

Im verflossenen Jahre war sowohl das Standbild als das Fussgestell vollendet und nur in Folge der durch die unverzeihlich rohe Art der Aufstellung herbeigeführten, nach vielen Schwierigkeiten durch Einsetzung von Stücken beseitigten Beschädigungen musste die Aufstellung bis zu diesem Jahre aufgeschoben werden. Nachdem dieselbe glücklich vollendet war, wurde mit Berücksichtigung der alsdann hier stattfindenden Versammlung der Realschulmänner der 29. September für die feierliche Enthüllung bestimmt. Nach dem Programme sollte gegen 11 Uhr ein Festzug von der Aegidienkirche aus nach dem Standorte des Denkmals stattfinden, der Geh. Hofr. Prof. Petri die Worte der Weihe sprechen und das Ganze durch Gesänge der sämmtlichen Männergesangvereine gehoben werden; Mittags Festessen, Abends im Theater Prolog und Nathan der Weise, endlich Beleuchtung des Denkmals durch bengalische Flammen. Die Feierlichkeit wurde einigermassen gestört, indem es während des ganzen Vormittags fast unablässig regnete. Ein Prediger an der Magnikirche [1]) und das Konsistorium in Wolfenbüttel hatten das Läuten der Glocken während des Festzugs verhindert. Nichtsdestoweniger waren der Festzug und das Publikum äusserst zahlreich; an die Stelle der Festrede trat eine kurze Ansprache und als das Denkmal enthüllt war, drückte der allgemeine Jubelruf und die naive Freude und Bewunderung des Volks das Siegel unter die Anerkennnng, die demselben von Künstlern und Kunstfreunden bis dahin schon in reichem Maasse geworden war. Zu dem harmonischen Eindrucke des kolossalen Standbildes trägt sehr entschieden das im Geiste des Ganzen von Rietschel selbst vorgezeichnete Fussgestell bei, und jeder Bildhauer kann daran lernen, wie belohnend die diesem Theile des Werks gespendete Mühe ist. Dasselbe trägt auf der einen Seite des Würfels den Namen etc. Lessings, an der andern Seite die Inschrift:

Dem grossen Dichter und Denker das deutsche Vaterland.

Die beiden anderen Seiten erwarten noch, wenn die Mittel es erlauben werden, die herrlichen Basreliefs nach Rietschels Zeichnung.

Nachdem von dem Vorstande des Lessings-Comités dem Oberbürgermeister das Denkmal als Eigenthum der Stadt mit der Stiftungsurkunde des Denkmals übergeben war, schloss diese Feier mit Gesang. In dem benachbarten Sterbehause Lessings war eine Sammlung höchst interessanter, sich auf ihn beziehender

1) Seine Worte unter dem Umlaufschreiben sind: „Dass einem Theaterdichter mit Kirchenglocken geläutet werde, finde ich unpassend, besser würde er durch Böllerschüsse geehrt"

Bildwerke, seltener Ausgaben, ungedruckter Manuskripte etc., grossen Theils Eigenthum des Dr. Karl Schiller und des zur Feier hierher gekommenen Freiherrn von Maltzahn aus Berlin, von dessen mit beispiellosem kritischen Fleisse veranstalteter neuen Gesammtausgabe Lessings eben der erste Band erschienen und aufgelegt war.

Das Festmahl auf dem weissen Rosse war durch die Anordnung, die Theilnahme, die Stimmung und die Gesänge, des Gefeierten würdig und nur Rietschels Abwesenheit, der durch Unwohlsein verhindert war, zur Enthüllung hierher zu kommen, wurde schmerzlich empfunden. Die Stadt hat ihm das Ehrenbürgerrecht ertheilt und der Kunstklubb ihn zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. Von den vielen Toasten möge der des 82jährigen Petri hier eine Stelle finden:

Lessings Genius hat längst die Fackel gesenkt, und aus dem Empyreum der Ideale schauet er herab auf die Ideenwelt, die hier unten gährt und wogt. Aber der Genius der Menschheit nahm die Fackel in die Hand und hoch lodert sie empor zum Himmel, empor in die Ewigkeit, die Fackel des Lichts und der Wahrheit. Darum Lessing ein Hoch gebracht, mit der Opferspende des Lyäus, aus vollem Herzen. Lessing lebe hoch!

Der von Karl Köchy gedichtete, von der Hofschauspielerin Frl. Thate, als Klio, gesprochene, von Tableaux begleitete Prolog ist eine herrliche Festgabe; der Dichter wurde von dem übervollen Hause gerufen.

Unter einem düstern Nachthimmel machte das Lichtmeer, in welchem Lessings herrliche Gestalt plötzlich der jubelnden Menge sich zeigte, eine um so überraschendere Wirkung. Wohl durfte man die Beruhigung empfinden, dass eine Welt, in der er gelebt und gewirkt hat, nimmer wieder der Finsterniss verfallen kann!

Von der Statue und dem oberen Theil des Fussgestelles ist ein mit feiner und fleissiger Nadel gearbeiteter Stich (12 Z. h. 9 Z. 2 L. br.) von Fr. Bretschneider erschienen der den Verehrern des Dichters so wie des Bildhauers mit Recht empfohlen werden darf. •

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

V. Von der Gründung der Stadt Kairo.

Omar, der Fürst der Gläubigen, war der zweite in der Reihe der Kalifen, die auf Mohammed, den Propheten, gefolgt. Sein Feldherr Amru, der Sohn Elaas, führte das siegreiche Heer der Araber nach Aegypten, welches bis dahin dem Kaiserhofe von Byzanz dienstbar gewesen. Er war bis an den Nil oberhalb des Deltalandes vorgedrungen, ehe er sich zur Belagerung Alexandria's, der Hauptstadt Aegyptens, anschickte. Dort hatte er sein Lager aufgeschlagen, und in seinem Zelte hatte eine Taube genistet; er sorgte dass das Zelt nicht abgebrochen ward, als er gen Alexandria zog, denn er wollte die Taube nicht stören, die in ihrem Neste bereits Junge ausgebrütet hatte. Alexandria aber erlag seinem gewaltigen Arme, und was dort an Schätzen der Wissenschaft und Kunst aus alter Zeit aufgehäuft war, ward durch Feuer vernichtet. Amru beschloss, eine neue Hauptstadt im ägyptischen Lande zu bauen; er erwählte dazu den Platz des Lagers, wo sein Zelt noch aufgerichtet stand. Die Stadt ward, wie das Land selbst, Masr genannt, nach Mizraim, dem Sohne Ham's und Enkel Noah's, der sich im ägyptischen Lande niedergelassen hatte. Ihr zweiter Name aber war Fostat, d. i. das Zelt, nach Amru's Lagerzelte und zum Gedächtniss seiner Mildthätigkeit gegen die brütende Taube.

Fostat ist der Ort, den die Franken heutiges Tages Alt-Kairo nennen. Er wuchs zu seltnem Glanze empor. Doch sein Glanz schwand, als das neue Kairo sich neben ihm erhoben hatte, und ward gar vernichtet, als Amalrich, der blonde König von Jerusalem, nach der Herrschaft Aegyptens strebte und sein Heer gegen Kairo führte. Damals liess der Kalif Misr selbst das offne Fostat, das er gegen die Belagerer nicht zu halten vermochte, in Brand stecken, und es wird gesagt, dass der Ort vierundfunfzig Tage gebrannt habe.

Das neue Kairo war gegründet worden, als das fürstliche Geschlecht der Fatimiden, vom Westen herandringend, sich Aegyptens bemächtigt hatte. Moez war der erste Kalif aus fatimidischem Stamme, der über Aegypten herrschte; Janhar war sein Feldherr, der das Land für ihn eroberte. Es galt, einen festen Platz für das Heer, einen neuen Herrscherpallast für Moez zu erbauen. Janhar berief zahlreiche Werkleute, zugleich auch die weisesten Sterndeuter, und gab diesen auf, die günstigste Stunde für den Beginn des Werkes zu bestimmen. Zur Stelle des Baues war ein Platz nicht gar fern von Fostat, das wohl eines kriegerischen Zaumes bedurfte, ersehen worden. Wo die Mauern errichtet werden sollten, hatten die Sterndeuter rings umher eine Schnur ausspannen lassen, und an der Schnur war eine Menge von Glöcklein aufgehängt, und Maurer standen die Schnur entlang, mit ihren Geräthen und mit Steinen und Mörtel, alle zur Arbeit bereit. Die Sterndeuter aber harrten der günstigen Stunde, in der Absicht, den Arbeitern, sobald dieselbe eingetreten, mit den Glöcklein das Zeichen zu geben, auf dass das Werk der Grundsteinlegung mit einem Schlage ausgeführt und, ehe dem guten irgend ein schlimmer Augenblick gefolgt, auch schon zur Vollendung gebracht sei. Es geschah aber, dass ein Rabe geflogen kam und sich auf die Schnur niedersetzte; davon huben die Glöcklein an zu läuten, und die Arbeiter, wähnend, dass dies das vorgeschriebene Zeichen sei, machten sich mit Eifer an die Arbeit und waren damit bereits fertig, als die Sterndeuter herbeieilten, sie von dem Beginn zurückzuhalten. Denn gerade dieser Augenblick war übler Vorbedeutung voll. Er fiel mit dem Aufgange des Marsgestirnes zusammen, welches Krieg und Kriegesnoth bringt und im Norden herrscht, in den Gegenden des Landes Romanien, das heute Rumili genannt wird. Die Sterndeuter wussten es jetzt, dass dereinst vom Norden, aus jenem Lande, ein Eroberer kommen werde, dem die neue Stadt, welcher sie eine segenvolle Zukunft bereiten gesollt, sich beugen müsse. Das Geschehene war nun nicht mehr zu ändern. Doch mochte darin auch ein günstiges Zeichen zu erkennen sein, dass der Stern Mars von den Arabern der Siegreiche, El Cahir, genannt wird. So fügten sie dem Namen der Stadt, die gleich Fostat den alten Herrschernamen Masr empfing, den Beinamen der „Siegreichen“, El Cahira, hinzu, wähnend vielleicht, dass der Name den Willen des Schicksals rückgängig machen werde. Und Masr El Cahira wuchs und gelangte zu grossem Reichthum und ward eine der wundervollsten Städte, welche das Auge des Menschen zu finden vermag; bis unter Sultan Selim ihr Schicksal in Erfüllung ging und sie sich dem eisernen Joche der Türken, die aus den Gegenden Romaniens hergezogen kamen, fügen musste. Seitdem ist ihre Blüthe gefallen, und auch sie schaut nach den Tagen, die vorüber sind.

VI. Von der Wasserleitung zu Kairo.

Bei der Stadt Kairo ist eine mächtige alte Wasserleitung. Schon seit Jahrhunderten ist dieselbe von den Reisenden, welche das ägyptische Land besucht, mit staunender Verwunderung betrachtet worden. Sie haben daran über dreihundert Pfeiler und Bögen gezählt; die berühmten Wasserleitungen Roms

schienen ihnen gering gegen dies Werk. Die Wasserleitung, so sagen sie, ist von den Juden erbauet worden.

Die Juden von Kairo waren den dortigen Christen bitter feind. Sie neideten ihnen ihre heiligen Oerter und den Gnadenschutz, den die Christen von diesen empfingen: — die Quelle des süssesten Wassers, die das Christkindlein hervorsprudeln liess, als es unter der Obhut von Maria und Joseph nach Aegypten entflohen war und alle schier vor Durst verschmachten wollten; und den Sykomorenbaum, dessen Stamm sich aufthat und in dem das Kindlein sich mit Maria und Joseph verbarg, als die von Herodes entsandten Verfolger des Weges zogen, — es hatte aber, noch ehe die Verfolger heran kamen, eine schnelle Spinne ihr dichtes Gewebe vor die Oeffnung des Stammes gehängt; und den Oelbaum, der aus des heiligen Josephs Stabe erwuchs, welchen das Christkind in die Erde gepflanzt hatte, und der bis zum jüngsten Tage fortgrünen wird; und alle die andern theuren Reliquien und die wunderthätigen Bilder. Und die Juden gingen zu Moez, dem Kalifen, der dazumal über Aegypten herrschte und viele Arbeiter hatte entbieten lassen, den Fuss des Mokattamgebirges, welches bis an Kairo heranstreicht, wegzubrechen, damit sein Schloss gegen allen Angriff von der Höhe des Mokattam gesichert sei. Lächelnden Mundes und Arglist im Herzen sprachen sie zum Kalifen also: „Herr der Gläubigen, was mühest du dich mit schweren Kosten an diesem Werke? Siehe, die Christen hängen an dem Winke deines Auges, und bedarf es nur eines Wortes aus dem Munde des Ephraim, ihres Patriarchen, und alle die Arbeit ist sonder Mühe vollbracht. Denn es steht geschrieben in ihren heiligen Schriften: So ihr Glauben habet als ein Senfkorn, so möget ihr sagen zu diesem Berge: hebe dich von hinnen dorthin; so wird er sich heben, und euch wird nichts unmöglich sein. Darum prüfe sie, ob ihr Glaube also schwer ins Gewicht fällt wie ein Senfkorn, und lass sie das Wort sprechen. Aber wenn sie es nicht vermögen und ihr Glaube gar ohne Gewicht ist, so wird Jedermann dich preisen, wenn du sie diesen falschen Glauben abschwören heissest." Dem Kalifen gefiel die Rede, und er berief den Patriarchen vor sich, dass er thue nach den Worten der Juden. Der Patriarch aber warf sich nieder vor dem Bilde der allerseligsten Jungfrau, welches in der alten heiligen Kirche der Maallaca hing, und klagte der Heiligen die Versuchung, die ihm und seinem Volke von den Juden bereitet war. Und das Bild öffnete seine Lippen und sprach Trostesworte zu ihm und hiess ihn nicht ablassen im eifrigen Gebete. Und plötzlich erscholl es wie ein ungeheurer Donnerschlag, und der Pallast des Kalifen erbebte in seinen Grundfesten, und die Luft ward finster von aufwirbelndem Staube. Als aber der Staub sich verzogen hatte, da sahe Jedermann, dass der Fuss des Mokattamgebirges hinweggethan war, gleich als hätten Tausende von Arbeitern viele Jahre lang die Steine gesprengt und abgeklüftet. Da ward der Kalif von verwunderungsvollem Staunen über die Macht des christlichen Glaubens ergriffen; und er erkannte die Falschheit der Juden und legte ihnen zur Strafe schwere Schatzung auf, und sie mussten die Wasserleitung erbauen, welche dem Schlosse und der Stadt von Kairo das Wasser zuführt. Den Christen aber erbaute er die Kirche Mari Moncure, die ihnen von den Muselmännern genommen und zu schlechtem Gebrauche verwandt war, mit grosser Pracht aufs Neue. Und das Gebirge führt seit jenem Tage den Namen Gebel El Mokattam, das heisst: der gesprengte Berg.

(Fortsetzung folgt)

Mittelalterliche Wandmalerei in Westfalen.

Von **W. Lübke.**

(Schluss.)

Die Technik dieser umfangreichen Malereien ist die uns bereits an den Soester Werken bekannt gewordene. Die Farben sind ziemlich dünn auf einen gut bereiteten Verputz aufgetragen; für die Gesichter ist ein besonders feiner, weisser, gipsartiger Grund gewählt. Nur an den Theilen, wo sich die glatt gearbeiteten Werkstücke boten, wie an den Einfassungen der Fenster, den Säulen, Gesimsen, Gewölbrippen und Gurtungen ist die Farbe auf den blossen Stein aufgetragen. Deshalb blättert sie an diesen Stellen um so leichter ab, da sie sich mehr mit den verschiedenen sie bedeckenden Lagen von Kalk als mit dem Steine verbunden hat. An solchen Stellen bedarf es beim Losdecken doppelter Vorsicht. Im Uebrigen hat die hellrothe Farbe sich am wenigsten gehalten, indem sie theils durch die ätzende Wirkung des Kalks zerstört, theils mit diesem fest verbunden worden ist. Der allgemeine Grund der Malereien ist gelb; die Architekturbaldachine sind in blauer, rother und brauner Farbe ausgeführt. Die von ihnen eingeschlossenen Nischen, aus welchen sich die figürlichen Darstellungen erheben, sind (nach Analogie der Nikolai-Kapelle) blau mit grünem Rande, jedoch nicht wechselnd. Das Gelb, welches unter dem Blau manchmal zum Vorschein kommt, ist die allgemeine Grundirung, die man, wie oben bemerkt, der ganzen Fläche vorher gegeben zu haben scheint. Die Figuren am Gewölbe stehen in blauem, mit goldnen Sternen durchsetztem Grunde, der offenbar den Himmel darstellen soll.

Im Allgemeinen herrschen wie auch in der Nikolai-Kapelle einfache, ungebrochene Farben vor; besonders begünstigt erscheinen Roth und Blau, doch auch Grün, Braun und andere Farben sind in Anwendung. In dieser Beziehung bieten beide Werke einen beachtenswerthen Fortschritt gegen die alten Gemälde der Chornische in S. Patrocli zu Soest, wo Roth fast allein herrschte. Die Gesichter sind in einer einzigen etwas gelblichen Fleischfarbe gehalten, die Züge mit kräftigen braunen Strichen hineingesetzt. Doch zeigen die Gesichter der kolossalen Gewölbgestalten, mit Ausnahme des Johannes, eine durchgeführte Schattirung mit braunen, ja selbst jenen in byzantinischen Werken vorkommenden grünen Tönen. Wohl mochte man, um die Wirkung zu verstärken, zu diesem Mittel greifen, welches die Miniaturen bereits an die Hand gaben. Auch die Gewänder dieser Figuren, so wie der Figuren an der östlichen und nördlichen Chorwand und Johannes des Täufers in der nördlichen Apsis sind mit dunkleren Tönen schattirt. Die genannten Arbeiten erfreuen sich auch einer tüchtigeren Behandlung, — obwohl auch das Beste an Feinheit den Werken der Nikolai-Kapelle nicht gleichkommt —, während die Malereien der Südseite beträchtlich roher sind. Offenbar haben mehrere Meister sich in die Ausführung des umfangreichen Werkes getheilt [1]). Mit welch verschwenderischer Pracht man bei der Ausstattung dieser Kirche verfuhr, beweist vorzüglich die in unglaublichem Maasse angewandte höchst kostbare Vergoldung. Die runden Nimben enthalten fast alle reiche Verzierungen, die vertieft in den noch weichen Verputz hineingedrückt und ganz mit Vergoldung gefüllt sind. Aehnlich sind die Diademe, die Säume und Verzierungen der Kleider, letztere aus Vierblättern bestehend, ausgeführt. Wie glänzend der Schimmer dieser Ornamente war, so muss er doch noch überboten worden sein durch die in Stucco-Relief aufgetragenen Vergoldungen des Nimbus und des Medaillons, in welchem Christus am hohen Gewölbe thront.

1) Meine früher (Deutsches Kunstblatt 1851, S. 310) ausgesprochene Vermuthung, dass manche Theile später übermalt sein möchten, kann ich nach nochmaliger genauer Untersuchung nicht aufrecht halten.

Auch die architektonischen Glieder des Baues zeigen durchgehends Bemalung. Sämmtliche Gurte und Rippen sind mit mannichfachen Arabeskenmustern geschmückt. Gemalte Bänder, die eigenthümlicher Weise ein Zickzack-Ornament darstellen, begleiten der Länge nach die Rippen. Blau und Roth ist an ihnen vorwiegend; letzteres meistens ein Zinnoberroth, jedoch auch mit einer dunkleren, bis ins Braune hinabsteigenden Schattirung. Die Säulen scheinen dunkel gefärbt zu sein; die Kapitäle heben die hervorragenden Stellen durch goldgelbe Bemalung von den schwarzbraun gemalten tieferen Theilen in charakteristischer Zeichnung ab. Dagegen scheinen die Arkadensäulen des Chores hell gewesen zu sein im Gegensatz gegen die dunkle Farbe der unteren Wände. Die westliche Schlusswand des südlichen Seitenschiffs zeigt in Stucco-Relief unter der Tünche eine prächtige Rose, darunter Wandarkaden auf Säulchen; die des nördlichen einen reich gebildeten Stern.

Obwohl der Kalk vielfach auflösend auf die Farben gewirkt hat; obwohl an manchen Stellen der wahrscheinlich zum Theil lose gewordene Bewurf sammt seinen Gemälden bei einer früheren Ueberweissung herabgeschlagen und durch neuen roh ersetzt worden ist: so gewährt doch das Ganze einen ungemein prächtigen, imponirenden Eindruck. Was nun das kunstgeschichtliche Verhältniss dieser Malereien, über deren Entstehung nicht die geringste historische Nachricht bis jetzt entdeckt werden konnte, zu denen der Nikolai-Kapelle in Soest betrifft, so glaube ich sie für jünger als jene halten zu müssen. Die Erbauung der Kirche zu Methler scheint um die Mitte des XIII. Jahrhunderts zu fallen. Wir haben keinen Grund zur Vermuthung, dass diese Gemälde nicht die ursprünglichen seien. Vielmehr geht aus der anderweitigen zierlichen Behandlung dieser Perle unter den Dorfkirchen mit Wahrscheinlichkeit hervor, dass man dem übrigen Schmuck auch den der Wandgemälde sogleich hinzugefügt habe. Sie mögen also bald nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts entstanden sein. Vergleicht man in stylistischer Beziehung diese Wandgemälde mit denen der Nikolai-Kapelle, so findet man genug Anhaltspunkte zur Begründung dieser Ansicht. Beiden ist die Grundlage der romanischen Auffassung und Anordnung noch gemein; allein im Bestreben, die Gestalten zu individualisiren, geht der Meister der Methlerschen Gemälde schon weiter. Allerdings zeigen die Köpfe einen gemeinsamen grossartigen Typus: lange, edel geschnittene Nase, weich geschwungene Mundwinkel, grosse Augen von gewaltigem Ausdruck, schön gebogene Brauen, das ganze Gesicht ein edles Oval, Haar und Bart lockig in einfachen Linien. Dass dieser Typus nicht dem gewöhnlichen Leben, nicht deutschen Physiognomieen entlehnt ist, sehen wir auf den ersten Blick. Eine direkte Einwirkung Italiens oder der Antike aber dafür in Anspruch zu nehmen, wäre sehr müssig und unwahrscheinlich zugleich. Vielmehr klingt aus jener fremdartigen, wundersamen Grundform, ganz auf ähnliche Weise wie aus der Architektur jener Zeit, das in der That dem Romanismus zu Grunde liegende Prinzip uns in grossartiger Harmonie entgegen; aber in dem Individuellen der Züge, in dem Herausarbeiten der Charaktere begrüssen wir die mächtigen Regungen national-deutschen Kunstbewusstseins. So wird man auch in der bereits beginnenden Modellirung der Gesichter und Gestalten, in dem zum Kleeblatt gebrochenen Rundbogen der Nischen, und noch tiefer vielleicht in dem grösseren Nachdruck, der hier im Vergleich zum übrigen Körper und im Hinblick auf die Werke der Nikolai-Kapelle auf den Köpfen liegt, die gemeinsamen Züge dieser fortgeschrittenen Richtung zu erkennen haben [1]). —

1) Ueber die Bedeutung der Wandmalerei jener Zeit überhaupt vergl. einen Aufsatz von A. Simons, „Farbenschmuck mittelaltriger Bauwerke" im Jahrb. des Ver. für Alterth. im Rheinland. Bd. X.

An die Betrachtung dieser wichtigsten und umfangreichsten Wandmalereien Westfalens mögen sich hier einige Nachrichten über Reste und Spuren ähnlicher Werke reihen, die besonders geeignet sein werden, den ausgedehnten allgemeinen Gebrauch solcher Ausstattung an Kirchen romanischer Zeit nachzuweisen. Denn wenn sich in winzigen, sonst überaus schmucklosen Dorfkirchen des kunstarmen Sauerlandes sogar derartige Werke nachweisen lassen, die unter der Tünche deutlich hervorschimmern; wenn in Ohle an der Lenne die Apsis der Kirche den thronenden Heiland, darunter vier grosse Figuren, an den Seitenwänden des Chors ähnliche Gestalten, an den Gewölben gemalte Sterne zeigt; wenn im benachbarten Werdohl die ganze Kirche Spuren von Bemalung verräth, namentlich in der Chornische den auf dem Regenbogen thronenden Christus in rothem Mantel; wenn in den Kirchen zu Plettenberg, Hüsten, ja selbst in dem winzigen Kirchlein zu Heggen bei Attendorn ähnliche Reste deutlich an Apsis, Pfeilern, Gewölben zu erkennen sind: so mögen diese Fälle hinreichend darthun, dass in romanischer Zeit die völlige Bemalung der Kirchen mit zur unbedingt erforderlichen Ausstattung gehörte. Wo man forschen wird in den Monumenten jenes Styls, da wird man neue Belege finden. Ich erwähne nur noch ähnlicher Beobachtungen in den Kirchen zu Fröndenberg (Maria mit Engeln und anderen Heiligen im Chor, im südlichen Kreuzschiff ein Bischof); Opherdicke bei Dortmund (in der Apsis der thronende Christus, in allen Theilen der Kirche Spuren; neben Christus deckte ich mit leichter Mühe einen edel gezeichneten Kopf los, dessen goldener Nimbus die vertieften Ornamente zeigt, wie in Methler); Castrop bei Dortmund (in der Apsis); Ahlen (die Marienkirche war in allen Theilen mit Wandgemälden geschmückt; beim Ueberweissen hat man an der südlichen Chorwand einen weiblichen Kopf mit reicher goldener Krone frei gelassen); Sendenhorst (wo ich an der Südwand des Chores in kurzer Frist einen Bischof losdeckte). Diese Werke sind meistens, wie auch in Sendenhorst, wo ich zuerst Feineres vermuthete, in roher, fast handwerklicher Art gemacht; allein sie bezeugen doch die ungemein rührige Thätigkeit im Gebiete der Wandmalerei. Auch das Gemälde im Nordarme des westlichen Kreuzflügels vom Dom zu Münster ist in ziemlich derber Weise ausgeführt und vermag nur durch seinen der Zeitgeschichte entnommenen Gegenstand ein höheres Interesse zu bieten. Es stellt nämlich die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Münsterschen Bischofs dar.

Wie gross in jener Zeit die Lust am fröhlichen Farbenschmuck war, geht besonders daraus hervor, dass selbst äussere Theile der Kirchen durch Bemalung ihrer architektonischen Glieder ausgezeichnet zu werden pflegten. Ich verweise auf das Prachtportal der Jakobikirche in Koesfeld. Spuren ähnlicher Bemalung zeigen die Portale der Petrikirche zu Soest und der Pfarrkirche zu Recklinghausen. Letztere enthält sogar das, was gewöhnlich die Skulptur auszuführen hatte, in blosser Bemalung: am Bogenfeld nämlich den Gekreuzigten sammt der Mutter und dem h. Johannes; darunter die Madonna mit dem Kinde und zwei Heilige, wahrscheinlich Petrus und Paulus.

Kunstliteratur.

Die romanischen Dome des Mittelalters zu Mainz, Speier und Worms, kritisch untersucht und historisch festgestellt durch Fr. v. Quast, Berlin (Ernst und Korn) 1853. 56 S. und 6 Taf. — 24 Sgr.

Von **Karl Schnaase.**

Die drei obengenannten Dome gehören bekanntlich zu den

grossartigsten romanischen Bauten und haben für die deutsche Baugeschichte dadurch eine besondere Wichtigkeit, dass sie als die frühesten Beispiele der Ueberwölbung ganzer Kirchen betrachtet werden können. Die älteren Schriftsteller (Fiorillo, Stieglitz u. A.) hatten ihre Entstehung in das elfte Jahrhundert gesetzt, die neueren waren zwar mehr oder weniger davon abgewichen, hatten aber doch meistens für den Mainzer Dom (abgesehen von gewissen unzweifelhaft spätern Theilen) das elfte Jahrhundert und zwar die Frühzeit desselben festgehalten. Dieses Datum war um deshalb auffallend, weil die meisten Fälle durchgreifender Ueberwölbung romanischer Kirchen in Deutschland nicht früher als in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts fallen, bis dahin noch viele grössere Kirchen im Basilikenstyl und mit der Balkendecke vorkommen, und es schwer zu erklären schien, dass eine so augenscheinlich nützliche und schöne Neuerung so lange Zeit hindurch gar keine oder nur seltene Nachahmung gefunden haben sollte. Daher wichen denn auch Einige von jener Annahme ab, jedoch ohne Anführung spezieller Gründe. So namentlich Rosenthal in der Geschichte der Baukunst S. 573, der mit Erwähnung des Mainzer Domes im Allgemeinen bezweifelt, ob man früher als 1125 grössere Gewölbe über den Mittelschiffen gemacht habe, und Mertens, der in seinen Tabellen (wie unser Verf.) das Jahr 1137 angiebt. Eine sorgfältige Untersuchung des Alters dieser Gebäude war daher höchst wünschenswerth und Niemand dazu geeigneter als Herr v. Quast, der sich in Forschungen dieser Art schon vielfach bewährt hat. Seine vorliegende Schrift ist denn auch in der That ein Meisterstück gründlicher Kritik, logischer Präcision und sorgfältiger Berücksichtigung des Urkundlichen und Factischen. Sie erheischt und ermöglicht durch diese Eigenschaften eine genaue Prüfung ihrer Resultate, bei der ich, nach dem Vorgange des Verf. und der Natur der Sache, zunächst jeden einzelnen der genannten drei Dome gesondert betrachten werde.

Im Dome zu Mainz kommt es, da der Westchor nebst seinem Querschiffe unbezweifelt einen spätern Anbau bilden, hauptsächlich auf das Langhaus an, dessen Pfeiler von unten her auf Gewölbe berechnet sind. Der gründliche Geschichtschreiber des Doms, J. Wetter, hatte es in seiner 1835 erschienenen Schrift, mit Ausschluss erweislicher Abänderungen im nördlichen Seitenschiffe und der nach einem Brande von 1191 erneuerten Gewölbe, dem Bau des Erzbischofs Willigis (978—1009) oder doch des Erzbischofs Bardo (1009—1038) zugeschrieben. Kugler in seiner Kunstgeschichte und der Referent in einem unten näher zu erwähnenden Aufsatze über den Dom zu Speyer waren dieser Ansicht gefolgt. Kurz vor dem Erscheinen der gegenwärtigen Schrift war ich eines Bessern belehrt. Aus einer Stelle in der *Vita Bardonis*, die noch nicht veröffentlicht ist, aber in dem neuesten Bande von Pertz *Monumenta* nächstens erscheinen wird, geht unzweifelhaft hervor, dass der von Bardo vollendete Bau noch eine Felderdecke *(laquearia)* hatte, dass mithin der Gewölbebau erst nach dem Bardo's Gebäude zerstörenden Brande von 1081 angelegt sein kann. Herr v. Quast, den ich die Freude hatte auf diese die Richtigkeit seines Widerspruchs gegen jenes frühere Datum beweisende Stelle aufmerksam zu machen, hat sie noch seiner bereits vollendeten Schrift im Drucke beifügen können und somit zuerst publicirt. Seine Auffassung der Entstehung des Domschiffes wurde indessen davon wenig berührt, indem er sie in eine noch spätere Zeit, nach einem Brande v. J. 1137, verlegt. Den Beweis dafür findet er in der Geschichte eines kleinern, interessanten Bauwerks, der an den Dom angrenzenden S. Gotthardskapelle, die, wie schon Wetter bemerkte, nach einer unzweifelhaften Urkunde in den Jahren 1135 und 1136 erbaut ist. In den Details dieser Kapelle findet nun unser Verf. eine auffallende Aehnlichkeit mit denen im Langhause des Doms, was er durch Beispiele aus beiden Gebäuden in den der Schrift beigefügten Tafeln beweist, und daraus schliesst, dass das Langhaus der Kapelle gleichzeitig sein müsse und folglich für denjenigen Bau zu halten sei, der nach dem in der Chronik erwähnten Brande vom J. 1137 aufgeführt worden.

Dies ist mit kurzen Worten der Gang der Beweisführung, deren Zuverlässigkeit denn freilich von der Richtigkeit ihrer einzelnen Positionen abhängt.

Erstens also das sichere Datum der Gotthardskapelle beruht auf einer bei Würdtwein *(Diplomatoria Mogunt. II. 541)* abgedruckten Urkunde vom 7. März 1136, in welcher der Erzbischof Adalbert I. eine Stiftung für die Beleuchtung dieser Kapelle macht, und sie als *Capella curtis nostrae in Moguncia. parieti ecclesiae b. Martini contigua et a nobis a fundamento constructa* bezeichnet. Ueber die Identität der Kapelle kann kein Zweifel sein; die Nähe der Kirche, die Beziehung auf den erzbischöflichen Palast begründen sie völlig; dass sie in der Urkunde nicht Gotthardskapelle genannt ist, erklärt sich daraus, dass die Weihe (wie Würdtwein aus einer von ihm gesehenen, in der Kapelle unter Glas bewahrten Urkunde bezeugt) erst im Jahr 1138 durch den Nachfolger des inzwischen verstorbenen Adalberts I ertheilt wurde. Es geht also daraus hervor, dass sie von Adalbert I von Grund aus und als seine Schlosskapelle, aber nicht grade, dass sie, wie Wetter sagt, in den Jahren 1135 und 1136 erbaut worden. Sie wurde zwar erst 1138 geweiht, war also wahrscheinlich 1136 noch nicht vollendet (obgleich sie der Erzbischof doch schon: *constructam* nennt), konnte auch ihrem Umfange nach wohl in wenigen Jahren vollendet sein; allein ebensowohl waren, namentlich in jenen unruhigen Tagen, längere Unterbrechungen möglich. Wir sind daher rücksichts des Bauanfangs nur durch den Regierungsantritt des Erzbischofs (1111) oder allenfalls durch seine Befreiung aus der Gefangenschaft Heinrichs V (1115) beschränkt.

Zweitens die Uebereinstimmung der Details. Eine gewisse Aehnlichkeit ist vorhanden; ob diese aber so gross sei, dass man auf eine völlige Gleichzeitigkeit schliessen dürfe, ist doch die Frage. Ich meinerseits kann nach eigener Vergleichung an Ort und Stelle diese Uebereinstimmnng nicht so gross finden. Allerdings haben die Würfelkapitäle (mit Ausnahme desjenigen an der Gotthardskapelle, welches Herr v. Quast S. 19 Note 1. gewiss mit Recht für eine spätere Einschaltung hält) im Ganzen denselben Charakter wie die des Doms, aber sie scheinen schlanker. Ebenso findet sich die steile attische Basis in beiden Bauten, aber doch auch mit wesentlichen Abweichungen, indem, wie auch die Zeichnung in unserer Schrift ergiebt, die Basis der Kapelle steiler und minder voll und kräftig gebildet ist als die des Doms. Neben diesen Aehnlichkeiten kommen aber auch sehr auffallende Verschiedenheiten vor. Zunächst haben die Deckgesimse des untern Stockwerks der Kapelle eine zwar allerdings harte und unorganische, aber doch auch reichere Gliederung als die des Doms. Dann aber ist besonders bemerkenswerth, dass die Kapitäle der Säulen des äussern Umgangs am obern Stockwerke der Kapelle (Taf. I Nr. 10) keine ausladenden Deckplatten, sondern einen schmaleren ausgedehnten Architrav tragen, der dann erst wieder durch ein ausladendes Gesims gedeckt wird; eine ungewöhnliche Form, für die sich kein Analogon am Dome findet. Allein auch soweit die Uebereinstimmung reicht, ist es zweifelhaft, ob man daraus auf eine Gleichzeitigkeit des ganzen Langhauses des Doms schliessen könne. Wenn ich mich nicht täusche, sind im Mittelschiffe desselben Veränderungen ersichtlich, welche auf ein früher bestehendes Mauerwerk und spätere Reparaturen hin-

deuten. Ueber den Scheidbögen läuft z. B. ein rohes, bloss in einer einfachen Abschrägung bestehendes Gesims her, beiläufig gesagt von einer primitiven Einfachheit, wie sie sich nicht an der Kapelle findet, das aber unter dem letzten Kreuzgewölbe nach Osten hin fehlt. Es ist daher nicht undenkbar, dass bei der hienach vorauszusetzenden (etwa nach dem Brande von 1137 vorgenommenen) Reparatur auch gewisse, den Details der Kapelle ähnliche Theile, z. B. das Kämpfergesims der Zwischenpfeiler, eingesetzt und hinzugefügt sein können. Auch hier aber ist diese Uebereinstimmung keine vollkommene, und wenn der Verf. annimmt, dass bei etwaigen Abweichungen die Formen des Doms zu denen der Kapelle sich „wie die Kopie zum Originale" verhalten, so gestehe ich, dass mir, namentlich bei im Ganzen so rohen Formen, wie sie beide Gebäude zeigen, das Auge für so feine Wahrnehmungen fehlt. Vielmehr scheinen mir die Details des Doms zum Theil (wie namentlich die Deckplatten der Kapitäle und jenes schon erwähnte Gesims) roher und einfacher als die der Kapelle, zum Theil (wie namentlich die Vergleichung der Basen, Taf. 1 Nr. 5 und 10, Taf. 2 litt. l. ergiebt) edler und kräftiger. Auch dies letzte lässt aber noch keinesweges auf eine jüngere Zeit schliessen, da, wie der Verf. selbst wiederholt (z. B. Deutsches Kunstblatt 1852 S. 174) bemerkt hat, die romanische Baukunst des 11. Jahrh. von einer gewissen sorgsamen Zierlichkeit ausging, während man im 12. Jahrh., verwöhnt durch häufigere Praxis, zu rohern Formen gelangte. Und dies scheint gerade von den beiden verglichenen Basen zu gelten; die des Doms haben noch mehr von der Tradition der antiken Basis als die der Kapelle, während im Uebrigen die Kapelle bei einer ziemlich leichtfertigen Ausführung doch in allen Details einen grössern Anspruch auf Reichthum macht. Jedenfalls aber liebte man im 12. Jahrh. reichere Formen, und es ist daher nicht wahrscheinlich, dass man, wenn der Dom später erbaut sein sollte, die einfachern Details der Gotthardskapelle nicht zu überbieten getrachtet haben sollte.

Drittens der Brand v. J. 1137. Der Chronist Dodechinus, der Fortsetzer des Marianus Scotus, erwähnt seiner mit einer gewöhnlichen Formel *(monasterium principale in Moguntia cum aliqua parte civitatis combustum est)*, welche bei den Schriftstellern des Mittelalters, wenn sie ohne weitere, einen bedeutenden Schaden andeutende Zusätze vorkommt, keinesweges auf grosse Beschädigungen schliessen lässt [1]). Allein die Unbestimmtheit des Ausdrucks schliesst freilich auch die Möglichkeit nicht aus, dass der Brand so bedeutend gewesen, dass in Folge dessen das ganze Langhaus und die mit ihm einen einzigen Bau bildenden Theile erneuert werden mussten. Auch ist gern zuzugeben, dass der Mangel an Nachrichten über eine Herstellung nicht nothwendig zu der Annahme Wetters (S. 16 seiner Schrift) führt, dass jener Brand nur kleinere Beschädigungen verursacht habe. Allein in der That sprechen bestimmtere Gründe für diese Annahme. Bei einem so bedeutenden Brande, wie der Verf. voraussetzt, hätte die Gotthardskapelle, da sie zwar nicht unmittelbar an die Mauern des Doms stösst, aber doch nur durch einen Raum von wenigen Schritten von ihm getrennt ist, nothwendig leiden müssen. Das ist aber nicht der Fall gewesen, denn sie wurde am 30. Juni 1138 geweiht, ein Zwischenraum, der einen Reparaturbau, zumal da man bei der vorausgesetzten Zerstörung des Doms schwerlich sofort an die Hauskapelle des Erzbischofs gegangen sein würde, fast mit Gewissheit ausschliesst. Jedenfalls scheint es mir an Gründen zu fehlen, welche eine Entstehung des jetzigen Dombaues in seinen ältern Theilen nach der Errichtung der Kapelle wahrscheinlich machen. In vielen Fällen können wir nachweisen, dass die Veränderungen und Fortschritte des Styls von den grossen Bauten, von den Kathedralen, ausgingen; in noch mehrern, dass kleinere Kirchen noch lange die ältere Form ihrer Hauptkirche nachahmten, obgleich inzwischen schon andre Formen aufgekommen waren. Dass kleinere Kapellen den Ton der Neuerung zuerst angeschlagen und der grossen benachbarten Kathedrale zum Vorbilde gedient hätten, ist daher mindestens ungewöhnlich und würde eines entscheidenden Beweises bedürfen. Hier aber beruht dieser Beweis ausschliesslich auf dem Verhältnisse der Details des Doms zu denen der Kapelle wie der Kopie zum Originale, welches ich, so gern ich mich dem sachverständigen Urtheile meines verehrten Freundes unterordnen möchte, nicht anerkennen kann.

Abgesehen von diesem mindestens zweifelhaften Verhältnisse, geht aus den beigebrachten Beweisen nach meiner Ansicht nur soviel mit voller Gewissheit hervor: 1. dass der Dom als Gewölbebau erst nach dem Jahre 1081 sei es früher oder später begonnen, 2. dass die Gotthardskapelle in den Jahren 1115—1136 erbaut ist, und 3. dass beide Gebäude eine Uebereinstimmung der Details zeigen, also unter der Herrschaft derselben Geschmacksrichtung entstanden sind. Ueber die Frage, welches Gebäude zuerst, welches nachher gebaut sei, ist man auf Vermuthungen angewiesen und da scheint es denn glaubhafter, dass der Dom vorhergegangen sei. Ist dies aber der Fall, so wird man ferner als wahrscheinlich annehmen müssen: 1. dass zwischen dem Brande von 1081 und dem Beginne des jetzigen Langhauses kein andrer Neubau entstanden und untergegangen ist, 2. dass man nach jenem Brande mit dem Neubau der Kathedrale, als eines wichtigen und unentbehrlichen Gebäudes nicht lange gezögert hat, 3. dass derselbe, wie bei einem so umfassenden Bau in jener Zeit nicht anders denkbar war, sehr langsam fortschritt, aber 4. wie gesagt, bei Errichtung der Gotthardskapelle im J. 1136 vollendet war. Vielleicht könnte man noch weiter gehn und schliessen, dass der Dom schon vor dem Regierungsantritt Adalberts I. (1111) vollendet gewesen, da dieser in der angeführten Urkunde die Gelegenheit, sich der Vollendung desselben zu rühmen, unbenutzt liess. Bleibt man aber auch nur dabei stehn, dass der Dombau im Jahre 1136 vollendet war, so kann man, bei der nothwendigen Dauer desselben, nicht umhin, den Beginn und mithin die Anlage von Pfeilern, die für Gewölbe bestimmt waren, an den Schluss des 11. oder den Anfang des 12. Jahrh. zu setzen. Bei alledem ist freilich die Möglichkeit nicht zu bestreiten, dass die Datirung des Verf. richtig und der Dom erst nach 1137 gebaut sei. Aber wahrscheinlich ist es nicht und am Wenigsten so erwiesen, dass es als Basis für die Zeitbestimmung andrer Monumente dienen könnte.

Ich darf übrigens nicht verschweigen, dass Herr v. Quast zufolge der Schrift sich der mündlichen Zustimmung des Herrn Wetter, der in dieser Beziehung von der in seinem erwähnten Buche ausgesprochenen Ansicht abgeht, erfreut. Ein andrer sachverständiger und genauer Kenner des Doms, den ich, um ihn nicht für eine mündliche Aeusserung verantwortlich zu machen, nicht nenne, unterstützt dagegen die Annahme der spätern Entstehung der Kapelle durch die Hypothese, dass dazu zum Theil bereits vorbereitete Materialien, die auf dem Bauplatze des Doms zurückgeblieben waren, verwendet worden sein möchten, was ich dahingestellt sein lassen will.

Die weitern sehr lehrreichen und interessanten Bemerkungen, welche der Herr Verf. über die dem Langhause vorhergegangenen und nachfolgenden noch erhaltenen Theile des Doms beibringt und bei denen ich ihm nur zustimmen kann, übergehe

1) Bei dem Brande zu Mainz von 1191, der doch nur eine Herstellung des Gewölbes herbeiführte, heisst es in der Chronik des Bischofs Christian (Böhmer, *fontes hist. Germ.* II p. 267) *ecclesia combusta est.*

ich der Kürze halber und weil sie auf die Hauptfrage über die Entstehungszeit des Gewölbebaues keinen Einfluss haben, und gehe sofort zum Dom von Speier über. (Schluss folgt.)

Zeitung.

Berlin. S. M. der König hat dem Königl. Hof-Holz-Bildhauer und akademischen Künstler J. Alberty hierselbst, die grosse goldene Medaille für Kunst verliehen. (V. Z.)

Rom. Eine Stadt wie Rom, die aus ihren vergangenen Blüthezeiten den jetzigen kleineren Verhältnissen einen solchen baulichen Umfang und darin einen solchen Ueberfluss öffentlicher Bauten aller Art bietet, kommt selten zum Bedürfniss, sich auszudehnen und neue Bauwerke aufzuführen. So ist denn in Rom die Thätigkeit der Architekter fast lediglich auf Restaurationen angewiesen, die denn auch der Art sind, dass sie mehr zerstören, als erhalten. Das traurigste Beispiel liefert der S. Paul. Jedem, dem diese Kirche vor ihrem Untergange zu sehen vergönnt war, erwacht bei der Nennung des Namens ein schmerzliches Gefühl über ihre Vernichtung; — allein wer sie von nun an sieht, dem kann nur der Gedanke daran Zorn und Aergerniss erregen. In Wahrheit, die nothwendigen Restaurationen haben nur den Vorwand geliehen, alles zu vernichten, was das Feuer halb und halb verschont hatte, z. B.: Thurm und Vorhof sind spurlos weggeräumt. — Die Grundverhältnisse und die Mosaiken des Chors und der Tribüne sind das einzig Erhaltene. Der Aussenbau ist durch einen gelblichen Anstrich jedes ehrwürdigen Ansehns beraubt; an seiner hinteren Seite an der Mitte des Chors, erhebt sich auf einem viereckigen Untersatz ein freistehender Thurm, der zwar unvollendet, jedoch in Styl und Verhältnissen an Geschmacklosigkeit den übrigen Erneuerungen nichts nachgiebt. Doch welch' einen Anblick bietet das Innere! Kalter, grauer Marmor bekleidet die Wände, eine schwere, flache Kassetendecke, anstatt des Dachstuhls, bildet den oberen Abschluss, und die Schiffe, die sich durch viele und deshalb nicht zu weite Bogenabstände reich gliedern würden, wären die Säulen, wie es nothwendig ist, besonders schlank und ohne zu auffallende Verjüngung, trennen sich jetzt durch schwere, auffallend verjüngte Säulen von grauem Granit mit leblosen, steifen, corinthischen Kapitellen. Ungeachtet man an den früheren Säulen die schönsten Maasse hatte, griff der Architekt zu neuen Verhältnissen. Ganze Altäre von grünem Malachit und reichen Bronzeverzierungen — über dem alten Tabernakel aus dem 13. Jahrhundert ein neues auf vier prachtvollen Säulen ägyptischen Alabasters — verdienen wahrlich keine Anerkennung. Das Letztere benimmt dazu alle Aussicht auf die Mosaiken, die es verdeckt. — Und welchen Gegensatz bildet die Würde dieser Mosaiken zum ordinären Styl der begonnenen Fresken! Der Maler Gagliardi: dem diese Fresken übertragen sind, hat soeben einige farbige Cartons an Ort und Stelle aufgestellt. In der That, wir sagen mit den Worten nicht zu viel, dass die Arbeiten unserer deutschen Dekorationsmaler Coulissen, Transparente und Theebretter würdiger auffassen und besser darstellen; wir halten desshalb auch jede Beschreibung für überflüssig. — Die Restauration der Kirche *S. Maria sopra Minerva* und ihre Ausschmückung mit Fresken ist noch nicht vorgeschritten genug, um darüber ein Urtheil fällen zu können, auch scheinen die Malereien in so weit vortrefflicher zu sein, als sie ein näheres Eingehen verdienen, wesshalb wir später darauf zurückkommen werden. Eine erfreulichere Arbeit ist die Wegräumung der angebauten Häuser am Pantheon; es sind an der Ostseite vom Porticus an bereits drei niedergerissen und damit ein löblicher Anfang gemacht, den Eindruck dieses herrlichen Baues im Ganzen herzustellen. — —

Zu den vielen Bestrebungen, die religiöse Kunst zu beleben, ist nun auch unlängst im deutschen Vaterlande der evangelische Kunstverein getreten, und dieses erhöhte Interesse für würdige Ausstattung der Gotteshäuser hat unsre Aufmerksamkeit auf ein Kunstwerk gelenkt, das gerade in dieser Hinsicht die grösste Beachtung verdient. Reine und innige Hingebung an die Religion hat wohl nach Fiesole Niemand ergreifender veranschaulicht. Die grosse Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz ist ein Meisterwerk in dieser Hinsicht. Um so mehr schlechte Copien von guten Bildern existiren, um so mehr bedarf es der Anerkennung, wenn ein durch Verständniss befähigter Künstler sich an eine solche Aufgabe heranmacht. Der Maler Ahlborn in Florenz beendet das erwähnte Werk des Fiesole in einer Copie, welche der Weihe des Originals nicht entbehrt, und wir möchten im Interesse der Religion und Kunst wünschen und hoffen; dass dieses Werk künftig einer deutschen Gemeinde seinen göttlichen Reichthum spenden möge.

Neapel, August. Etwa vier Palm unter bebautem Land, einem Lager vulkanischen röthlichen Gerölls und eine grosse Masse anderen Gesteins ward zwischen Sarno und Scafati (Provinz Calabria citeriore) eine antike Villa oder ländliche Wohnung aufgefunden. Ihre Architektur ist fast dieselbe, wie die ähnlicher täglich in Pompeji beobachteter Gebäude. Ihr Unterschied von diesen besteht nur in einem Unterbaue mit Bogen und grossen hohlen Töpfen. Sie ist wohl erhalten und besteht aus zwölf Zimmern nebst einem ausgedehnten Vestibulum. Es fanden sich darin zwei Amphoren, ein eisernes Schloss, zwei Akkergeräthe von seltsamer Form, das Geripp eines Menschen und eines Vogels. Vielleicht waren noch andre Gegenstände vorhanden; allein sie sind zweifelohne in den Unterbau heruntergefallen zugleich mit dem einst auf Balken ruhenden Fussboden des ersten Geschosses. Das ganze Gebäude ist in das durchgesickerte Wasser des Sarno getaucht, weshalb es schwer zu erhalten sein wird. (V. Z.)

Florenz, Sept. Den Freunden der Malerei muss die Entdeckung der Fresken Giotto's in der Kirche Santa Croce zu Florenz, womit der grosse Meister unter andern die Capelle der Bardi rechts angesichts des Hauptaltars geschmückt hat, ein sehr willkommenes Ereigniss sein. Eine weisse Uebertünchung der Wände dieser Capelle nebst zwei marmornen Kenotaphien verbargen, ausser vier lebensgrossen Figuren von Heiligen zu Seiten des grossen Fensters, noch vier Felder mit symbolischen Gestalten und einen h. Franciscus mit Sternen umschmückt in der Höhe des Gewölbes, auch sechs reiche Compositionen, in denen Giotto die Abreise des h. Franciscus aus dem väterlichen Hause darstellte, die Bestätigung der ursprünglichen Ordensregel der Minoriten die Erscheinung des Seraphicus während einer Predigt des h. Antonius, ebenso seine Erscheinung vor dem Sultan Saladin, die von demselben Heiligen kurz vor seinem Lebensende in Assisi ertheilte Benediktion, die fast gleichzeitige Vision des Bischofs dieser Stadt, endlich das Begräbniss des Heiligen selber. Ueber die Vortrefflichkeit der bewunderungswürdigen Arbeiten zu sprechen, ist nicht Sache einer einfachen Anzeige, um so mehr da jede Auslegung Werken gegenüber nur verlieren würde, welche durch Anlage, Erfindung, Ausdruck, Colorit und durch tausend andere überaus seltene Vorzüge jegliche Erwartung übertreffen müssen, wenn man die Zeit ihrer Schöpfung berücksichtigt. Uebrigens verdanken wir die Wiederaufdeckung dieser kostbaren Kunstschätze dem Eifer eines kunstgebildeten Mönchs des mit Santa Croce verbundenen Klosters. Auch der bekannte Maler Gaetano Bianchi hatte Theil daran. In der nächsten anliegenden Kapelle der Peruzzi hat Marini bereits den Anfang einer neuen Entdeckung Giotto'scher Wandgemälde gemacht, welche ebenfalls, wie die obenerwähnten, ein weisser Anstrich so viele Jahre begraben hielt. (V. Z.)

Briefwechsel.

A. H. in Königsberg: Freundlichsten Dank für die Zusendung. Wir bitten, das in Aussicht Gestellte doch ja senden zu wollen und werden es nicht minder mit dem wärmsten Dank empfangen. — R. v. R. in München: Mit Dank erhalten; Ihr Feind wird bald antworten. — Dr. F. M. in Nürnberg: Für die Berichtigungen Dank. Das freundliche Anerbieten sind wir ausser Stand, anzunehmen.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. | **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 46. Sonnabend, den 12. November. 1853.

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

VII. Von dem Amphitheater zu Thysdra.

Die alte Stadt Thysdra ist im Gebiet von Tunis belegen, etwa acht Wegestunden von der östlichen Küste, wo die Hafenstadt Mehedia mit ihrer festen Halbinsel in das Meer hinaustritt. Der Weg von Mehedia nach Thysdra führt zuerst durch dichte Olivenwaldungen, dann durch ein ödes Hügelland. Von der letzten Höhe vor Thysdra erblickt man, in der Entfernung einer Stunde, den Ort, — eine Gruppe armseliger Hütten, aus denen ein gewaltiger Bau wie ein stolzes Königsschloss aufragt. Der Bau ist von den Römern aufgeführt worden, ein Amphitheater, zur Schau ihrer Kampfspiele. Die Bogenstellungen, die ihn, bis zur Höhe von hundert Fuss übereinandergewölbt, umschliessen, sind fast vollständig erhalten. Das Innere ist ein wüster Trümmerhaufe. In der Mitte ist ein unterirdischer Gang, der aber, durch eine Quermauer abgeschlossen, nur auf eine kurze Strecke verfolgt werden kann.

Die Bewohner des Landes nennen das Amphitheater „Kasr el Kahena," die Veste der Prophetin. Es war die Zeit, da die Völker, welche unter dem Banner des Halbmondes kämpften, von Osten gezogen kamen, die Lehre Mohammeds mit eiserner Faust über die Lande zu tragen. Unter den Stämmen der Berber aber war ein Weib aufgetreten, Damia genannt, die mit mächtig begeistertem Wort die Ihren zum Widerstande gegen die Araber aufrief. Das Volk hing der reinen Lehre an, welche Moses von Jehova empfangen hatte; es schaarte sich um seine Prophetin, und Damia — jetzt Kahena genannt — ward Königin der Berberstämme. Das unwegsame Gebirge, tiefer im Lande, gab ihr sichern Schutz, die Bundesgenossenschaft mit den Griechen machte ihre Kräfte zwiefach stark. Mit den Bundesgenossen vereint, schlug sie das Heer der Araber, welches von Hassan ben Naman el Gassani geführt ward. Aber der Sieg hatte Zwiespalt zwischen Berbern und Griechen zur Folge; Hassan zog neue gewaltige Kriegsmacht an sich, und Kahena sah sich genöthigt, vor ihm zurückzuweichen. Sie ging nach Thysdra. Das Amphitheater hatte sie in eine feste Burg umwandeln lassen, hinter deren Mauern sie, aller Angriffe des Feindes spottend, lag. Hassan dachte sie auszuhungern; er wusste es nicht, dass aus dem Innern der Burg ein unterirdischer Gang bis zur fernen Meeresküste, nach Mehedia, führte, hoch und breit genug, dass eine Anzahl von Reitern in ihm nebeneinander zu reiten vermochte. Der Gang war jetzt zur nächtlichen Heerstrasse geworden; fort und fort, mit rothen Fackeln das Dunkel erhellend, zogen Lastträger und Karren und Saumthiere in ihm empor und brachten Lebensmittel aller Art, daran in der Hafenstadt kein Mangel war, nach Kahena's Burg. Hassan musste endlich die Belagerung aufheben. Doch machte ihn der verfehlte Erfolg nicht muthlos, und Kahena vertraute allzu sicher ihren Sternen. Sie zog dem Feinde nach. Es kam aufs Neue zu einer furchtbaren Schlacht; die Berber unterlagen trotz verzweifelter Gegenwehr. Kahena ward gefangen vor Hassan geführt. Er drang in sie, ihren hohen Sinn bewundernd, den Glauben Mohammeds anzunehmen; sie wies seine Anerbietungen verächtlich zurück. Da liess er sie enthaupten und sandte ihren Kopf, das glänzendste Zeugniss seines Sieges, in einer kostbaren Kapsel an Abd el Malik, den Kalifen. Die Burg zu Thysdra aber verfiel, bis auf das stolze Römerwerk, welches sie umschlossen hatte. Der unterirdische Gang, so erzählen die Leute des Ortes, ist vermauert worden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Aquarellen und Illustrationen. Von C. N. Scheuren.

Scheuren hat sich in Halberstadt schon durch seine ersten Gemälde die „Vätergruft" (1831); „Flussparthie mit Eichen" im Besitz des Herrn A. Bendemann; „Schloss Eltz," „eine Schnee- und Sumpflandschaft mit Eichen" etc. einen sehr guten Namen erworben, und da er jede unserer Ausstellungen in der Regel mit sehr entsprechenden und fein durchgeführten Bildern beschickt hat und viele davon hier geblieben sind, so hat man auch eine gewisse Vorliebe für seine Werke gewonnen.

Eines besonderen Zweckes willen hatte Scheuren nun

mehrere Mappen mit Aquarellen, Illustrationen, Entwürfen, Radirungen u. s. w. hierher geschickt und auf den Wunsch des Dr. Lucanus demnächst auch zugestanden, dass eine Auswahl der interessantesten Blätter hier für die Mitglieder des Kunstvereins am 23. u. 24. October ausgestellt werden durften. Diese Blätter nun geben nicht nur den Beweis der bewunderungswürdigen Vielseitigkeit des Künstlers, sondern auch von seinem hervorragenden Talente für Illustration, Arabeske und Allegorie. Von den Titelblättern und Dedicationen sind u. A. die für das Düsseldorfer Künsteralbum für 1851 bis mit 1854 in der Anstalt von Arnz in Farbendruck erschienen, wie der gleichfalls bekannte „Volkskalender“ und das Dedicationsblatt für König Oscar zu Tiedemand's „norwegischem Bauernleben,“ wozu noch das Seitenstück gehört nach dem Motiv des norwegischen Liedes:

Sonst hütete ich in meiner Unschuld die Ziegen im tiefen Thal,
Jetzt irr' ich bettelnd mit meinem Kind von Thür zu Thür zumal.

Auch die glänzende Adresse für Johann Maria Farina gehört zu dieser Abtheilung, an welche sich auch die Programme, Einladungs-, Verlobungskarten, wie die Dedicationen und Gedenkblätter anschliessen.

Die Gedenkblätter an das Wettgesang- und Künstlerfest, wie an die Gewerbe-Ausstellung für die Rheinlande und Westphalen sind Prachtblätter, die von keinem in Paris und London erschienenen übertroffen werden. Bei ausserordentlichem Reichthum sind sie schön und geistreich componirt; Architektur, Landschaft, Figurengruppen sind durch die Arabesken höchst malerisch verbunden und umrahmt, und die Einzelheiten: Festsaal, Marktplatz bei Illumination, Garten mit Feuerwerk, meisterhaft ausgeführt. Aehnlich sinnreich und geschmackvoll, wie brillant in den Farben sind die: Einladungen zu den Männergesangfesten, wie zu denen der Düsseldorfer Künstlerschaft „Malkasten“ und dessen Maskenball. Der Reichthum, die Schönheit und höchst sinnreiche Bedeutung der Illustration des Zeugnisses, welches die Universität Bonn dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen überreicht hat, ist bereits öffentlich gerühmt (Kölnische Zeitung 71, am 23. März 1853) und von ähnlichem Kunstwerth soll das Dedicationsblatt für das Album sein, welches die Künstler in Düsseldorf ihrem Director Dr. W. Schadow bei Gelegenheit seiner 25jährigen Jubelfeier überreicht haben, wir hatten hier nur das für Lucanus gefertigte, S. 356 erwähnte. Alles dieses soll aber weit übertroffen werden durch die Illustration des Domes zu Aachen, welche Schouren für den heiligen Vater in Rom mit ganz besonderer Begeisterung geschaffen hat. Auf dem Hauptbilde in der Mitte: das Innere des Chores mit dem neuen Glasgemälde, Geschenk des Königs von Preussen. Oben: Carl der Grosse im Krönungsschmuck, zu dessen Füssen das Modell des Domes, über ihm schwebend das bekannte Muttergottesbild, zu beiden Seiten die Heiligthümer und Reliquien, die Kanzel, der Wolf, die Artischocke. An den Hauptseiten die acht deutschen Kaiser, welche in Aachen gekrönt sind, ferner St. Bernhardus, Leo III. und Pius IX. Dann folgen vier Hauptereignisse, wie al fresco gemalt: Einweihung des Domes 804, Eröffnung des Grabes Carls des Grossen durch Otto III. im Jahre 1000, Kaiserkrönung Rudolph's von Habsburg 1273, Bau des Chores 1353. Unten ist die Hauptansicht des Aeussern, der Sarkophag Carls des Grossen. Dieses reiche, werthvolle und allgemein interessante Blatt wird, nach d. Org. f. christl. Kunst 1853, Nr. 2, der Carls-Verein in Farbendruck vervielfältigen lassen.

Wir wenden uns nun zu den Diplomen und Reiseblättern, von welchen die Diplome für den landwirthschaftlichen Verein für Böhmen, für den Männergesang-Verein in Düsseldorf und für den Verein der Aerzte im Regierungsbezirk Düsseldorf sich durch Reichthum und Schönheit auszeichnen, auch bereits durch Farbendruck nachgebildet sind. Das Diplom für die Aerzte hat Wolfgang Müller durch lustige Reime geistreich beleuchtet. Auf diesem Diplom ist auch ein origineller Todtentanz. Vorne, lustig springend, der Tod, der Knochenmann mit der Geige, ihm folgen die höchsten Potentaten, Päpste, Kanzler, Prälaten, Ritter, Rathsherren und Bauern, Schuster und Schneider, ja selbst das lustige Volk der Musikanten, Maler und Dichter. Zuletzt der Leichenbitter, der Todtengräber und der Tischler mit dem Sarge.

„Der Doctor schliesst bedächtig die Reih'n,
Und denkt ernst-scherzhaft: das Werk ist mein!“

Unter den Reiseerinnerungen zeichnen sich wiederum drei Blätter aus, sowohl durch Zusammenstellung, als durch eigenthümliche malerische Auffassung der landschaftlichen Parthieen.

Düsseldorf mit seinen Umgebungen ist bereits bei Arnz in Farbendruck erschienen, noch reicher: der Rhein und seine Merkwürdigkeiten. Unten Burg Eltz an der Mosel, daneben das Aarthal, Maienfeld. Als Hauptbild darüber die Abtei Laach am See, in den Feldern des Bogens: Godesberg, Stolzenfels, St. Goar, Oberwesel (Innere der Kirche), Bacharach, Sonneck und Rheinstein. In den Ecken die Loreley, der Mäusethurm. Geschichte, Sage und Dichtung, repräsentirt durch eine Suite Gruppen, wie Kirchenfenster geordnet: Turnire, Kreuzzüge, Klosterleben, Heilige. Unter Loreley: Frauenlob. — Es wären dies wunderschöne Vorbilder für Glasgemälde. — Viele halten das Gedenkblatt an die Schweiz und Italien für das Eleganteste und Vollendetste in Zusammenstellung und Farbe. Oben St. Gotthard, sein Schneehaupt, seine Tannen schüttelnd, seiner Brust entströmt der Rhein, die Reuss des Tessin. Rechts und links seine Getreuen: das Wetterhorn mit Sennerinnen, der Watzmann mit Gemsjägern. Links Mailand (Arco del pace) rechts Verona (Arena), unter diesen beiden links der Lago maggiore mit der Isola bella und dem „Dichter,“ rechts der Lago di Garda und der „Maler.“ Das Hauptbild, die Bella Venezia von der Meeresseite; unten eine Gruppe Genien, in der Mitte die Venezia-Adria mit dem Ringe, daneben die des Lago di Garda, Lugano, Como, L. maggiore, des Königs- und des Vierwaldstädter Sees, durch eine Königskrone und den Apfel Tells höchst sinnig bezeichnet. Aus den Arabesken spriessen die schönsten Bäume und Pflanzen; das Schlussornament unten ist aus den Schätzen des Meeres, Korallen, Perlen etc. geistreich und schön gebildet.

Auch im Fache der Romantik und Sagen lagen vortreffliche Leistungen vor. Die Romantik hoch zu Ross, stösst begeisternd in das Wunderhorn der Poesie; sie wird geführt vom Dichter und von der Sage, dem Minnesänger und der Waldmäre, Gnomen leuchten mit hell strahlenden Edelsteinen.

Auf den Blättern: die „Phantasie, die Waldpoesie, Waldlieder, Poetennatur, Genofeva,“ ist das Poetische und Märchenhafte auf geistreiche Weise und durch eine ganz eigenthümliche, oft wunderbar schöne Farbe gegeben. Am vollendetsten zeigen sich diese Vorzüge bei dem: „Schloss im See,“ nach einem Gedicht von W. Müller. Die Darstellung besteht aus vier Bildern. Unten links: die Grossmutter erzählt den Enkeln das Märchen, in dem oberen Raum der See bei Mondschein, in dessen Tiefen man das Kristall-Korallenschloss erblickt, der Knabe im Kahn beugt sich so weit über dessen Bord, um den Feenpalast zu schauen — er stürzt über. Unten, der alte Fischer findet beim Fischen die Leiche des Sohnes; rechts, die Grossmutter betet an der Leiche des Enkels. Dieses Blatt ist ein lebendiges Märchen.

Ferner hatten wir drei grosse Figuren-Compositionen zu betrachten: Verherrlichungen Shakespeare's, Schillers und Göthe's, zusammengesetzt aus den Hauptpersonen der Dichtungen derselben. Am Schärfsten ausgeprägt sind die Figuren auf dem Shakespeare-Blatt; das Ganze ist grossartig, imposant. Höchst poetisch ist ferner der Grundgedanke für das Schiller-Blatt. Die Glocke, zum Weihaltar gestaltet, ist der Centralpunkt des Weltlebens, von ihr aus geht Alles, durch sie wird Alles harmonisch verbunden. Die Figurencompositionen dieser in Farben fleissig ausgeführten Dichterblätter haben Wolfgang Müller von Königswinter zu einem Gedicht an den Künstler begeistert, welches wir der Düsseldorfer Zeitung entnehmen und im heutigen Beiblatte mittheilen. Selbst im Auslande wird die eigenthümliche Genialität, die Vielseitigkeit und Meisterschaft in der Erfindung und Ausführung dieser Aquarelle so hoch geschätzt und so lebhaft anerkannt, dass man Scheuren allgemein den Arabesken-König nennt!

Scheuren wurde 1810 in Aachen geboren. Er ist der Sohn eines Malers und Zeichnenlehrers, oder eigentlich eines Universalgenies, das ihn schon als Kind angestellt hat, in der Kunst allerlei Dienste zu thun und zu helfen beim Malen auf Holz wie auf Leinwand, auf Seide wie auf Papier, bei Glückwünschen und Bilderbogen, Kirchenfahnen, Transparenten und Festdecorationen, Vergoldungen, ja selbst bei Bilderrestaurationen. Da der Papa sich aber bald überzeugt hatte, dass der Sohn, eben so fleissig als geschickt, ein sehr überwiegendes Talent und Erfindungsgabe entwickelte, so durfte derselbe auch bald den Meister spielen, dessen Erfindungen nun die andern copiren mussten. Als er im Jahre 1829 und 1830 auf der Academie in Düsseldorf sich zu einem soliden Künstler auszubilden strebte, da prophezeihte der Direktor Schadow, dass Scheuren ein sehr tüchtiger Historienmaler werden würde. Durch die Landschaften von Lessing und Schirmer ist dennoch die Neigung für die Landschaft vorwaltend geworden. Wir kennen viel meisterhafte Werke in dieser Gattung, die sich namentlich durch Geschmack, und, man kann sagen, durch eine gewisse Liebenswürdigkeit in der Auffassung, durch Geist und Feinheit in der Farbe auszeichnen. Von Scheuren's Geschick für Radirung giebt das 1842 bei Artaria erschienene Heft den besten Beweis. Ueberall und gern dienstfertig und gefällig, hat er oft ein eminentes Talent für Festdecorationen bewiesen, er versteht es, Ernst und Scherz durch Geist und Humor zu würzen.

Halberstadt. **K. T.**

Die Frauenkirche zu Ingolstadt.

Nach der im J. 1392 erfolgten Theilung Baierns in mehrere Herzogthümer, fiel das Land Baiern-Ingolstadt dem ritterlichen Herzog Stephan anheim. Seine Gemahlin Taddea war die Tochter des Herzogs von Mailand, Barnabo Visconti. Eine aus dieser Ehe entsprossene Tochter, die schöne Elisabeth, auch Isabella genannt, war bereits im J. 1384 mit dem König Carl VI. von Frankreich vermählt worden. Sein Sohn Ludwig, genannt der Bärtige, ein stattlicher, ebenso geistreicher und kampfgewandter, als stolzer und starrsinniger Jüngling, nachdem er mehrere Fehden mit seinen Verwandten geführt hatte, begab sich an den Hof seiner Schwester, der Königin von Frankreich, wo er sich mit der reizenden Anna von Bourbon, Tochter Johanns de la Marche, Wittwe des Grafen von Montpensier, Bruder des Königs von Navarra vermählte und die Grafschaft Mortain in der Normandie als Mitgabe erhielt. In dieser Ehe erzeugte er zwei, jedoch im zarten Alter verstorbene Söhne. Ein dritter, ebenfalls in Paris geborner Sohn, Namens Ludwig, wegen seiner Missgestalt der Höckerige genannt, war demnach zur Nachfolge im Herzogthum Baiern-Ingolstadt bestimmt. Während der Empörungen und Kämpfe, die unter Anführung der Herzoge von Burgund und Orleans Frankreich zerfleischten, verband sich die Königin Isabella, bei der zuweilen in Wahnsinn übergehenden Geistesschwäche ihres Gemahls, bald mit der einen, bald mit der andern Partei, wüthete mit Grausamkeit und überliess sich jeder Ausschweifung. Ludwig der Bärtige, welcher zu jener Zeit in Paris seine Gemahlin nach kurzer Ehe verloren hatte, brachte mit Hülfe seiner Schwester, die sich wohl im Falle einer Flucht vor dem Hasse des Volks einen Schatz sichern wollte, eine Menge, auf fünf Millionen geschätzte Kleinode zusammen, welche er nach dem im J. 1413 erfolgten Tod seines Vaters Stephan, glücklich nach Ingolstadt in Sicherheit brachte, ungeachtet er nur mit Mühe dem empörten Volke in Paris entrann. An Pracht und Ueppigkeit gewöhnt, umgab er sich bei seinem Regierungsantritt mit einem höchst glänzenden Hofstaat von sechshundert Grafen, Freiherren und Rittern und war in kurzer Zeit mit seinen Nachbarfürsten, die er, in den Intriguen und in der Staatskunst des Pariser Hofs bewandert, zu meistern vermeinte, in vielfache Fehden verflochten. Im Besitze der grossen Reichthümer, begann derselbe im J. 1425 den Bau der Frauenkirche in Ingolstadt, welche am südlichen Eingang die Inschrift trägt:

Anno dñi 1425 an dem 18 tag des mayen Ist gelegt worden der erst stain an die Pfarrkirchen vnser frawen vnd Chūrad Gläozl vnd hainrich Snelmülner sind die zeit pavmeistor gewesen.

Ist schon das Aeussere der Kirche, ungeachtet ihrer beiden unvollendeten Thürme und des Hauptportals, höchst imposant, desto schöner ist in seinen harmonischen Verhältnissen das Innere derselben. Die drei gleichhohen Schiffe, deren mittleres die doppelte Breite der Seitenschiffe hat, werden von achtzehn runden Säulen getragen, an welchen dünne, ebenfalls runde Säulchen vorspringen und nach zwei Seiten sich mit den Gewölbrippen kreuzend verbinden. Ausser dem Hauptportal an der Westseite, befinden sich noch an jeder Langseite zwei grosse Eingänge. Der Chor hat einen fünfseitigen Schluss. Neben den Seitenschiffen sind vierzehn, erst in den Jahren 1510—25 vollendete Capellen, deren Aussenmauern mit den Strebepfeilern in einer Flucht stehen und jede mit einem grossen Fenster versehen ist. Die Gewölbe dieser Capellen bilden ein künstliches Gerüste und Geflechte von Gurten, mit herabhängenden Ornamenten in dem überladenen Styl der spätesten Gothik. Die beiden Thürme, welche nicht parallel mit der Westfronte, sondern über Eck gestellt sind, haben ihre Vollendung nicht erreicht. An dem südlichen Thurm bemerkt man die Ansätze von vier Eckthürmchen. Das projectirte Hauptportal zwischen den beiden Thürmen sollte drei Eingänge erhalten, welche ebenfalls unvollendet geblieben sind. Eine Reihe gleichzeitiger Baurisse, welche im Pfarrarchiv und im Rathhaus zu Ingolstadt aufbewahrt werden, zeigen die Thürme in ihrer Vollendung. Der Hauptbau, wie er jetzt steht, wurde bereits im J. 1439 vollendet und kostete über 500,000 Gulden. Das Innere der Kirche hat die beträchtliche Länge von 270 Fuss baierisch. Die Breite beträgt 95 Fuss und die Höhe eben so viel. Die Eingänge in die wohlverwahrten untern Räume der Thürme befinden sich innerhalb der Kirche. Hier war es, wo Ludwig der B. die aus Paris entführten Schätze barg. In dem südlichen Thurme steht noch die etwa 14 Fuss lange, 4 Fuss breite und eben so hohe, mit schweren Eisenbändern beschlagene Truhe, welche zum Transport der Kleinode aus Paris nach Ingolstadt diente.

Durch eine Urkunde vom J. 1429 bestimmte Ludwig d. B. die Frauenkirche zu einer Begräbnissstätte für sich und die Seinigen in der Art, dass man die Leiche seines Vaters Stephan aus Schönfeld, jene seiner Gemahlin und die seiner beiden Söhne aus Frankreich, in diese Kirche bringen soll:

„Darumb soll unser lieber sun zu stund hinein gen Franckreich schreiben und mit ainem Kaufmann darumb ainig werden, was das kost, das man uns die zu stund heraus füre, sein mutter und unser zway Kinder, das wollen wir bezahlen. Auch schaffen und wollen wir das desselben unsers lieben waibs säligen hertz, das zu Kaisheim liegt zu unser lieben frawen begraben werde."

„Wir wollen und schaffen auch, ob wir mit tod abgiengen, das Gott nit anwoll vor und eo dan unser grab und stain und was dazu gehört gäntzlich volbracht und gemacht wär worden, das dan derselb unser lieber sun dasselb unser grab und stain soll machen lassen und bawen aus rotem und gutem marmelstein, darauff sol man hawen die figur der h. dreifaltigkeit und einen gewappneten man mit unserm helm nnd schild von unserm wappen, der knie vor der figur auf ainem oder zwey knien, welches pesser sey und das er die puner in der hant hab und die wort für die Trinitet gehawen: O sancta trinitas miserere mei und vergib mir all mein sünd. Auch unser lieberey der spiegel sant Oswalds Rab (?) sunst darauff gestrüt und ain winten von kesten (Kastanien) lawbern sol umb den stain gen und das das alles von dem pesten werckman und visirer gehawen und gevisirt werde, den man vinden mag."

Dieser Wille ging jedoch, wie unten erläutert wird, nicht in Erfüllung. Eben so wenig wurde die zu den Begräbnisskosten und Stiftungen bestimmte Summe von 37000 Gulden hierzu verwendet. Eine etwa 13 Fuss lange und 6 Fuss breite, rothe Marmorplatte im Chor der Kirche, deckt zwar die Gebeine seines Vaters und Sohnes. Das Skelett des Letztern wurde bei der vor kurzem Statt gefundenen Oeffnung des Grabes, an dem verkrümmten Rückgrat wieder erkannt. Die der Verzierung des Grabsteins zum Grunde liegende Idee des Herzogs, findet sich indessen bei einem gut gearbeiteten Denkstein ausgeführt, welcher sich über dem Feldkirchner Thor zu Ingolstadt befindet. Hier erblickt man den gewappneten Mann mit dem Banner und Wappen in den Händen, vor der Dreifaltigkeit knieend, an deren Seiten eine weibliche Figur und zwei geflügelte Kinder sich befinden, welche wohl die verstorbene Gemahlin und die beiden Kinder im Paradies darstellen sollen. Die auf diesem Denkmal befindliche Inschrift lautet:

Als man zelt nach Krist gepurt 1434 jar hat hertzog Ludwig in Bayrn und graf zu mortain der Kunigin von Franckreich bruder das tor gepawen.

Mittelst mehrerer in den Jahren 1438 bis 1441 ausgestellten Urkunden, in welchen der Herzog Ludwig nie unterlässt, sich „bruder der kunigin von Franckreich" zu nennen, und bei seiner Unterschrift stets das französische Loys gebraucht, schenkt derselbe der Frauenkirche, welche fortan „zur schönen unser frawen" heissen soll und zur Begründung von Stiftungen, eine Menge der aus Frankreich entführten kostbaren Kleinode, welche alle auf das Genaueste beschrieben werden. In einer Urkunde vom J. 1438 ist zwar hinsichtlich der Herkunft dieser Schätze gesagt, dass er dieselben vom König und der Königin von Frankreich „für ettlich geldschult ynne„behalten, dasselb gelt sy uns von gnad wegen geben haben;" allein später gesteht er in anderer Urkunde, welche überschrieben ist: „Vnsers hern gabbrief von wegen der klainod mit sünden gewunnen:" „Item vnd wann wir an ettliche „varnde hab und kleineder in unser gewalt gehabt haben, die „nicht von guter gewissen herlangen und mit sünden gewunnen „sind und damit offt wider got gelebt und seinen zorn pillich „damit gegen uns erweckt und geraitzt haben, darumb den„selben zorn zu mildigen und hinzulegen und umb vergebung „unser sünd, der leider gar zu vil ist etc., so geben wir etc." Hieraus und aus der Beschreibung der Kleinode selbst, geht wohl hervor, dass dieselben aus dem Kronschatze von Frankreich entnommen waren, wie dies auch dem Herzog von dem Kurfürsten Friedrich von Brandenburg, bei einem Zwiste, zum Vorwurf gemacht wurde.

Obgleich sich nur noch wenige Reste des reichen Schatzes erhalten haben, so dürfte es nicht uninteressant sein, die bedeutendsten Gegenstände, nach den in den Urkunden enthaltenen Beschreibungen hier anzuführen.

1. Der Span des h. Creutz das uns von unserm lieben vatter Hertzog Stephan säliger an erstorben ist, und das geld dariun es gevast ist, wigt mit sampt dem gestein und perlin 22 lot $\frac{1}{2}$ quintet und sind in dem gold an dem egenannten Creutz versetzt 32 michler perlin, auch zum öbertt ein michler und ain klainer Saphir. An der rechten Seitten ain palais vnd ein kleiner palais. In der mitt 4 dyamant. An den lenken seitten ain michler palais vnd ain klainer. Zu underst an dem Fuss ain Saphir vnd ein amantist vnd steht das Creutz auf einem silbereingefelssten perg, in gedächtnuss Calvarie loci, darauff under dem Creutz steend der mutter Marie pild und s. Johanns evangelisten pild verguldet. Wigt das silber bei 11 marck.

Dieses ererbte Kreuz ist der einzige in Ingolstadt noch vorhandene Rest der vielen Kleinode; indessen sind die grösseren Edelsteine durch falsche Steine und der Calvarienberg durch eine neuere schlechte Arbeit ersetzt.

2. Der Dorn aus unsers herrn Jesu Xsti dürnein kron die zu Paris ist (in der Ste Chapelle) und den uns der aller Christenlichist Künig Karl in Franckreich säliger in unser gegenwärtigkait aus der kron geben hat, ist gevasst in 10 mark silbers und 1 mark golds und in ain schöne egketen Parill als ein monstranz in nachgeschriben mass. Zum ersten ain güldein kron zu obrist auff der parill geformt nach dorn und gemacht von golds und desgleichs unden auch ain kron von gold und nach dorn geformt und dazwischen die parill gesetzt ist und in der parill zwai engel die ain güldein krönlein weiss gesmeltzt und mit roten plutztrophen halten, darinn der recht dorn steckt und der fuss ist von silber.

3. Ain Monstranz zu dem wirdigen sacrament u. h. Fronleichnam, von 10 mark silbers und ain schöne grosse runde parill darinn versetzt, darinn und dadurch man das sacrament sehen mag.

4. Ein swartz gemusiret sametein messgewand, allenthalben mit perlen überhefft darauff sind komen 17672 perlen etc.

5. Zwen swartz gemusiret sametein harröck, durchaus mit perlen und mer zway messgewand und ein messpuch.

6. Ain gantz guldin kelich von 3 mark 4 lot 2 quintet goldes.

7. Das pild unser lieben frawen mit einem todenpild irs kindes auf der schoss, als er ab dem Creuwtz genommen ward, und sitzet under ainem tabernackel und hat einen fuss und ein rückplat und in dem fuss ire fünff leiden verstochen, wigt alles 13 mark 3 lot.

7. S. Katherin pild von 10 mark silbers, hat in der einen handt ein swert und in der andern ein rat und stat auf einem silberein fuss under einem silbrein tabernackel und hat an dem rück ein silbrein plat und in der leisten ir legend verstochen und damit ir marter.

8. St. Jorgen pild das von alabaster gesniten und auf einen silberein fuss gesetzt und ein silberein rückplat dahinder gemacht ist und in dem fuss sein heiligtumb verslossen. Wigt an silber 10 mark.

9. St. Johannes des Tawffers pild, wigt 13 mark silbers.

10. St. Johannes des Evangelisten pild, wigt 13 mark silbers.

11. St. Leonhards pild, auf einem silbrein fuss under einem tabernackel, wigt 13 mark.

12. St. Barbara pild auf einen silbrein fuss und under einem tabernackel, wigt 13 mark.

13. Ain perlein snur, daran 20 dyamant in guldein ring versetzt, yden geschätzt für 300 gulden rhein: bringt 6000 fl. rhein. für die perl und das gold an derselben snur sind geschätzt 200 gulden.

14. Ain Brasselet mit 64 perlein, geschätzt fur 64 gulden.

15. mer ain Brasselet mit einem dyamant und einem perlein, geschätzt 70 gulden.

16. Zwen guldin sporn met gold und perlein geschätzt fur 224 gulden.

17. Ain halspant mit 15 palas ye ainen in den andern geschätzt für 40 gulden bringt 600 gulden. An dem häfflel 4 grosse perl, geschätzt fur 125 gulden, Item ain dyamant und ain rubin geschätzt fur 60 gulden. Das gold an dem halspant 3 mark, jede mark 60 gulden.

18. Ain halspant mit rosen, darin sind 6 perl ydes für 25 gulden. Item der gesniten palas in dem häfflein für 600 gulden. Der palas in dem hindern häfflein für 200 gulden, Item die 6 perl daselbs für 40 gulden. Item die 11 andern palas, yeder 70 gulden, Item 55 perl fur 100 gulden. Item das gold an dem halspant bei 4 mark fur 240 gulden rhein. Mer viel ledig gestein und perlein für 672 gulden.

19. Ain grose kron, die man nennet die kron mit dem gestain an dem tag, darinn sind 6 grosse plumen und 6 cleine und in yedweder von den obgenannten 6 grossen plumen sind 4 palais, 4 saphir und 3 Dyemant und 9 perlen und in yedweder von den 6 clainen plumen ist 1 palais, 2 saphir, 1 diemant und 7 perl und in solcher weis nach ein ander sind die andern obgenannten plumen und ist die hauben von der egenannten kron von rotem samet überstipt 40 lilgen plumen von gold, mit ein gulden kreutz, besetzt mit 16 palais.

20. Ein pild von s. michel weiss gesmelzt mit einem kreutz, besetzt mit 4 saphiren, 1 palais, 4 perlen und hat auf seinem haubt ein kron besetzt mit 4 klain palaiser und 12 perlen und in seiner lenken hand ein hefflel besetzt mit ain weis var palaisen, umgeben mit 8 perlen und an der seitten desselbs pilds sind tway pawmel plüend, das sind 2 palais, daran ist die figur des teufels und tzwain seitten tzwen klain engel die haltent jeglicher ain saphir und ob jeglichem saphir ain zeil perlen und ist das getäfel angemacht als ain veste mit zinnen und ob der porten 1 palais und 4 grosser perlen; wigt 7 mark 1 untz an gold.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Die romanischen Dome des Mittelalters zu Mainz, Speier und Worms, kritisch untersucht und historisch festgestellt durch Fr. v. Quast, Berlin (Ernst und Korn) 1853. 56 S. und 6 Taf. — 24 Sgr.

Von **Karl Schnaase.**

(Schluss.)

Hier (bei dem Dome zu Speyer) war denn die Meinungsverschiedenheit noch grösser. Die ältere Ansicht schrieb auch hier das Gebäude der Zeit zwischen 1030, wo Kaiser Konrad den Grundstein legte, und 1061, wo eine Weihe erfolgte, zu. Kugler, in seiner Kunstgeschichte, wich zuerst davon ab, indem er wegen der zwar dem Mainzer Dome verwandten aber doch sehr viel schlankern und zierlichern Formen eine spätere Entstehung annehmen zu müssen glaubte, für die er nach seinem Stylgefühle und indem er eine Nachricht über einen im Jahre 1159 stattgefundenen Brand benutzte, das Jahr 1165 bestimmte. Gegen diesen Ausspruch brachte ich (im Kunstblatte 1845. S. 263) Einwendungen vor, indem ich zwar die Weihe v. J. 1061 nur auf den Chor bezog, den Langhausbau mithin erst seit dieser Zeit ausgeführt, aber noch unter der Regierung Heinrichs IV. († 1106) vollendet annahm. Der Einwurf, den ich mir selbst entgegenstellte, dass die an demselben Tage durch Kaiser Konrad gegründete Klosterkirche zu Limburg eine Säulenbasilika mit grader Decke ist, glaubte ich dadurch zu beseitigen, dass das Langhaus eben erst seit 1061 gebaut sei und dass man damals im Mainzer Dom (wie ich nach der damaligen Ansicht irrig annahm) schon einen bedeutenden Gewölbebau in der Nähe gehabt habe. Den positiven Grund zur Zurückweisung jenes Datums von 1165 glaubte ich in dem Ungenügenden der Nachricht über den Brand von 1159, in den Aeusserungen der Schriftsteller, welche, vor 1159 schreibend, den Bau Heinrichs IV. als etwas ganz Ausserordentliches rühmen, so dass man dabei wohl an den damals noch neuen Gewölbebau denken konnte, endlich in einem im J. 1136 gestifteten Altare zu finden, welcher entschieden spätere Formen zeigt. Dem andern, nicht minder wichtigen, aus der grössern Schlankheit des Schiffes entlehnten Einwande setzte ich die, durch gewisse Einzelheiten fast zur Gewissheit erhobene Annahme entgegen, dass in Folge der Brände von 1159, 1289, 1450 u. s. f. eine bedeutende Veränderung in den obern Theilen, auch wohl eine Erhöhung des Kirchenschiffs stattgefunden haben möchte. Daniel Ramée in Gailhabands Denkmälern entschied sich, wiederum nur nach seinem Stylgefühl, für Kuglers Ansicht, Lohde in der deutschen Uebersetzung desselben Werks glaubte, meinen Gründen nicht widersprechen zu können. Die weitern Aufklärungen, die wir durch Geier und Görz Denkmale romanischer Baukunst am Rhein zu erhalten hofften, sind uns leider durch die unterbrochene Herausgabe dieses Werkes entzogen.

Durch die gründliche örtliche Untersuchung, welche der Verf. in Gesellschaft zweier namhafter Kenner, des Prof. Lange von Marburg und des Dr. Geier von Mainz, im J. 1847 unter sehr günstigen Umständen vornahm, indem wegen der begonnenen Freskomalereien der alte Putz zum Theil fortgeschlagen war, ist die Frage in ein ganz neues Stadium gerückt. Zunächst ergab sich aus der Vergleichung des Mauerwerks und der Details mit denen der Klosterkirche zu Limburg, dass die Krypta, wahrscheinlich selbst die östliche Chornische, die daran stossenden Thürme, die Aussenmauern des Langhauses, sogar die Westwand desselben gegen die Vorhalle zu, in der Technik und Formbehandlung mit jener Klosterkirche übereinstimmten, dass folglich alle diese Theile der ersten Bauperiode angehörten und mithin schon die ursprüngliche Anlage die gewaltigen Flächenverhältnisse des jetzigen Domes gehabt habe. Zugleich aber fanden sich an diesen ältern Theilen merkwürdige spätere Zusätze. Zunächst nämlich am Chore, wo sich ergab, dass die Mauer eine spätere Ummantelung, deren Ansätze an das ältere Mauerwerk zuweilen sehr scharf ausgezeichnet waren, erhalten hatte. Noch beachtenswerther war es aber, dass an den Wänden der Seitenschiffe die den Pfeilern des Mittelschiffes entsprechenden Pfeilervorsprünge mit den davorgelegten Halbsäulen nicht dem Bruchsteinmauerwerke eingebunden, dass vielmehr das ursprüngliche Mauerwerk in nöthiger Breite ausgeschroten war, um jene aus Quadern gebildeten Wandpfeiler in sich aufzunehmen. Ob etwas Aehnliches an den Pfeilern des Mittelschiffes selbst stattgefunden, ob nämlich auch hier den ältern Mauerpfeilern spätere Halbsäulen vorgesetzt seien, blieb dahin-

gestellt, da die darauf hindeutenden Spuren nicht sicher genug schienen.

Aus diesem Befunde folgert nun der Verf., dass der ursprüngliche Bau eine Basilika, sei es mit Pfeilern oder wie die Limburger Kirche mit Säulen, gewesen und die Anlage auf Gewölbe erst später hinzugetreten sei. Gestützt auf seine Annahme über den Neubau des Mainzer Domes nach dem J. 1137 ist er hierdurch berechtigt, auch hier die Gewölbeanlage dem 12. Jahrhundert, und zwar in Berücksichtigung der vollkommenern Formen des Speierer Domes nicht der Zeit nach dem J. 1137 (wo es auch hier brannte), sondern der nach dem J. 1159 zuzuschreiben. Eine Unterstützung dieser Annahme fand der Verf. in einer andern Wahrnehmung in der an den Dom anstossenden S. Afrakapelle. Diese Kapelle ist zufolge historischer Nachricht von Heinrich IV. nach 1064 erbaut und diente nach seinem Tode fünf Jahre lang zur Aufstellung seiner Leiche. Der Verf. entdeckte nun aber auch hier einen zwiefachen Bau, nämlich eine an die Westseite des Kreuzschiffes anstossende Altarnische, die aber durch die mit dem gegenwärtigen Bau der Kapelle durchaus zusammenhängende grade Ostwand derselben verdeckt wird. Er schliesst daraus, dass auch diese Kapelle erst später als Gewölbebau erneuert sei. In der That lassen die zierlichen Formen dieser Kapelle auf das zwölfte Jahrhundert schliessen, wobei denn aber freilich auch ihre erhebliche Verschiedenheit von den Details der untern Theile des Langhauses zu beachten ist. Meine aus den bewundernden Aeusserungen der Zeitgenossen über den Bau Heinrichs IV. entnommenen Gründe beseitigt der Verf. durch die Hinweisung auf die riesigen, bisher unerhörten Dimensionen der von ihm angenommenen Basilika, deren Höhe ohne Zweifel der erwiesenen Ausdehnung des Grundplanes entsprochen habe; das aus dem Stillschweigen der Chroniken über den Neubau von 1159 gezogene Argument dadurch, dass in vielen andern Fällen ein ähnlicher Mangel an schriftlichen Nachrichten existire. Beides, wie ich anerkennen muss, mit Recht, wenigstens sind jene meine Gründe nicht von entscheidendem Gewichte, und erscheinen neben den Wahrnehmungen, die das sachkundige Auge des Verfassers und seiner Begleiter an den glücklicherweise entblössten Mauern machte, als unbedeutend.

Allein dennoch müssen wir näher prüfen, was aus diesen Wahrnehmungen folgt. Die Ummantelung der östlichen Theile scheint schon an und für sich für die Hauptfrage über die Anlegung des Gewölbebaues minder wichtig; sie kann sehr wohl mit den Bauten, die Bischof Benno von Osnabrück nach 1070 leitete, um den Dom gegen die Angriffe des Rheins zu sichern, zusammenhängen. Unendlich wichtiger ist die Einlassung der Pfeilervorlagen in die ältere Wand. Allein erweist sie an und für sich, dass wirklich ein Langhaus im Basilikenstyle bestanden, dass von diesem jene rühmenden Aeusserungen über den Bau Heinrichs IV. sprechen, die sich noch bei Otto v. Freisingen um die Mitte des 12. Jahrh. finden? Mich dünkt, es folgt zunächst nichts mehr daraus, als dass man, nachdem bereits die Mauer dastand, beschlossen hat, sie nachträglich mit Gewölbträgern auszustatten. Dies kann sehr wohl geschehen sein, ehe die Basilika, die man beabsichtigt hatte, vollendet war. Beim Tode Kaiser Conrads (1039) war kaum die Krypta fertig, Heinrich III. (†1056) war dem Bau nicht günstig, 1061 wurde erst der Chor geweiht, um 1070 nahmen die dringenden Bauten zur Abwehr der Wassersgefahr die vorhandenen Kräfte in Anspruch. Da ist es denn sehr denkbar, dass während dieser Zeit der Bau des Langhauses stillstand, und dass man nach der Rückkehr zu demselben den veränderten Plan fasste und die Vorrichtungen zur Ueberwölbung anlegte. Jene wichtige Entdeckung beweist allerdings, dass Kaiser Conrad im J. 1030 den Dom wie die Kirche zu Limburg als grade gedeckte Basilika bauen wollen, dass man auch später, als man zum Bau der Seitenwände des Langhauses gelangte, dieser Absicht treu geblieben war, nicht aber dass nun auch wirklich jene Basilika ausgeführt, nicht zu welcher Zeit der Plan geändert wurde. Dies kann, in Ermangelung anderer geschichtlicher Nachrichten, nur aus den Formen und zwar eben dieser Halbsäulen entschieden werden. Dabei wird man denn, da die fortlaufenden Zeugnisse, Zeugnisse so unterrichteter Männer wie Otto von Freisingen, über den Fortbestand des Baues aus der Zeit Heinrichs IV., bis um 1150 fortlaufen, wohl nur die Wahl haben, sich zwischen diesem Bau und einem möglicherweise nach dem Brande von 1159 begonnenen zu entscheiden. Hier aber, dünkt mich, sprechen denn doch die überwiegenden Gründe für jene frühere Zeit. Die Basis ohne Eckblatt, die rohen, aus einfacher Abschrägung bestehenden Kämpfergesimse, die einfachen Würfelkapitäle, alles spricht nach meiner Meinung dafür, dass wir in den untern Theilen des Baues nicht die Arbeit der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. vor uns haben. Wie sollte man zu einer Zeit, wo selbst kleinere Bauten, wie z. B. die bekannte Grabkirche Erzbischofs Arnold von Köln zu Schwarzrheindorf ganz andere, sehr viel reichere Formen, ein entschiedenes Streben nach Mannigfaltigkeit zeigten, bei einem grossen, aufwändigen, mit allen Kunstmitteln ausgestatteten Dome so einfache, selbst rohe Details gegeben haben.

Eine erhebliche Reparatur namentlich der obern Theile des Gebäudes wird allerdings nach jenem Brande von 1159 stattgefunden haben. Wie tief sie sich unterwärts erstreckt habe, bedürfte näherer Untersuchung. Schon die Kapitäle, welche die zum Hauptgewölbe aufsteigenden Halbsäulen in der Mitte ihrer Höhe theilen, haben einen von dem untern Bau abweichenden Character; noch abweichender sind die obern Kapitäle derselben Halbsäulen, welche, wie wir in der vorliegenden Schrift erfahren, nach der Zerstörung von 1689 in Gyps hergestellt sind. Ganz gewiss aber gehört die Arcadengallerie, welche unter dem Dachgesimse des ganzen Gebäudes herumläuft, keiner frühern Zeit als der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. an; ihre Formen sind zwar roher als die der gleichzeitigen niederrheinischen Bauten, aber sie weichen doch von dem Style der untern Theile bedeutend ab, und überhaupt haben wir kein Beispiel einer solchen Gallerie vor der Mitte des zwölften Jahrhunderts. Man erkennt auch, wenn mich meine Erinnerung nach einem mehr als zehnjährigen Verlaufe nicht täuscht, an ihr Ergänzungen einer spätern Zeit, etwa des 15. Jahrhunderts. Vielleicht würde eine nähere Untersuchung dieser obern Theile noch weitere Beweise geben, dass diese Gallerie ein den ältern Mauern gegebener Zusatz sei. Wenn dies aber auch nicht sein sollte, berechtigt uns schon ihre Verschiedenheit von den untern Theilen, sie für jünger zu halten. Ebenso deutet die Abweichung der eingesetzten Altäre des Kreuzschiffes und der Afrakapelle, die wir doch wohl keiner spätern Zeit als der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. zurechnen dürfen, von jenen untern Theilen darauf hin, dass diese älter sind.

Und so sind wir denn, ungeachtet der wichtigen Entdeckungen, die wir dem Herrn Verf. verdanken, vor der Hand noch genöthigt, den untern Bau und mithin die Anlage auf Wölbung, zwar nicht der Zeit Kaiser Konrads, aber doch der Zeit Heinrichs IV., mithin dem Ende des elften oder dem Anfange des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben. Allerdings ist dies auf den ersten Blick eine harte Zumuthung; der ganze Eindruck, den die Kirche mit ihren schlanken Verhältnissen, ihren hochaufstrebenden Blendnischen gewährt, ist von der Art, dass er uns schon an die Bauten des Uebergangsstyles erinnert. Aber die Entscheidung hängt doch von den Details ab und diese zei-

gen, wenn auch minder roh und unbeholfen wie in Mainz, doch noch, wie der Verf. selbst bemerkt, Härten und sehr primitive Formen, die sich wesentlich von denen unterscheiden, die wir anderwärts nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts finden.

In Beziehung auf den Dom zu Worms kann ich mich kürzer fassen, und auf die nähern Ausführungen der vorliegenden Schrift verweisen. Er ist, wie der Herr Verf. sehr anschaulich und richtig entwickelt, eine Reproduction des in Mainz und Speyer ausgebildeten Systems, aber mit so willkürlichen und wechselnden Formen, dass wir nur an eine erheblich spätere Zeit denken können. Die blinden Arcaden unter den Oberlichtern scheinen sogar schon von dem Gedanken an Triforien herzustammen, der jenen andern Domen fremd ist. Ich stimme daher hier der Ansicht des Verf., dass der vorhandene Bau nicht der im J. 1110, sondern der im J. 1181 geweihete sei, völlig bei. Noch bedeutend später wird die Stiftskirche S. Martin zu Worms sein, die, obgleich wiederum eine Reproduction des dortigen Domes, nach der überzeugenden Ausführung der vorliegenden Schrift zum Theil wirklich gothisirende Formen zeigt. Der Verf. bezieht auf diesen Bau eine Weihe vom J. 1265, die in Folge eines Brandes von 1242 eingetreten sein könne, und dies ist, besonders wenn man erwägt, dass man bei dieser Herstellung wie gewöhnlich entweder alte Theile benutzt, oder doch sich der alten Form aus Pietät einigermassen angeschlossen haben wird, sehr wahrscheinlich. Dasselbe gilt denn auch von der durch Moller publicirten S. Paulskirche, die den Uebergangsstyl in naher Beziehung zum Gothischen zeigt, und bei der denn wiederum nach einer vom Verf. beigebrachten Stelle ein bedeutender Herstellungsbau in Folge des Brandes vom J. 1242 nöthig geworden, der noch im J. 1261 Anstrengungen des Stiftes erforderte. Und so haben wir denn allerdings hier noch die Ausführung romanischer oder doch nicht gothischer Bauten, zu einer Zeit, wo nicht bloss der Kölner Dom schon in Angriff genommen, sondern auch (1260) in dem benachbarten Mainz die Barbarakapelle des Domes in ausschliesslich gothischem Style ausgeführt wurde.

Der Verf. erwähnt ausser den ebengenannten Kirchen noch einiger andern benachbarten Bauten, von denen er Profile beibringt, die denen des Mainzer Domes mehr oder weniger ähnlich sind. So die Profile der Kämpfergesimse aus der Justinuskirche zu Höchst, die er dem Jahre 1090, aus der Kirche des Klosters Lorsch, die er einer nach dem Brande von 1090 bis zum J. 1130 durch den obengenannten Erzbischof Adalbert von Mainz bewirkten Herstellung zuschreibt, endlich aus der ehemaligen Palastkirche zu Ingelheim, bei welcher er vermuthet, dass sie unter den Herstellungen (des Palastes) vom J. 1154 begriffen gewesen. Allein alles dies zugegeben, scheint mir daraus für die Frage nach dem Alter unserer Dome noch nichts zu folgen. Es zeigt nur, dass diese Profile, welche wir am Mainzer Dome und an der Gotthardskapelle finden, lange Zeit, schon im 11. und noch im 12. Jahrh. im Gebrauche waren (wobei denn übrigens das Jahr 1154 noch einigem Zweifel unterliegen möchte), wodurch denn, da die Vermuthung des frühern Gebrauchs immer für die Hauptkirche spricht, keinesweges erwiesen wird, dass diese dem zwölften und nicht schon dem elften Jahrh. angehöre. Man kann aber daraus, dass die erwähnten Kirchen nicht überwölbt, sondern flach gedeckt waren, nicht entnehmen, dass die Gewölbanlage überhaupt und auch an den Domen zu Mainz und Speyer erst später, namentlich nach 1137 und 1159 angewendet sei. Bekanntlich kommen selbst im gothischen Style ungewölbte Kirchen vor, und es ist sehr begreiflich, dass man anfangs, wo man den Gewölben eine übermässige Stärke geben zu müssen glaubte, wo sie daher sehr mühsam, kostspielig und zeitraubend waren, sich nur bei bedeutenden Gebäuden und grossen Mitteln dazu entschloss.

Es wäre vielleicht wünschenswerth gewesen, unter den zur Vergleichung herangezogenen Bauwerken auch der Abteikirche zu Laach zu erwähnen, da auch sie frühromanische Formen mit vollständiger Ueberwölbung zeigt, und ihre Bauzeit nach der gewöhnlichen und auch von den neuesten Herausgebern (Geier und Görz) nicht bezweifelten Annahme in die Jahre 1093 bis 1156 fällt. Zwar gehört sie nicht zur Diöcese oder zur nahen Umgegend von Mainz, aber sie liegt doch nicht so weit entfernt, dass sie hier ganz ausser Acht zu lassen wäre. Vielleicht hat der Verf. sie nicht berührt, weil er nicht die Zeit gewonnen hat, sie so gründlich zu untersuchen, wie er es vor öffentlicher Aeusserung zu thun pflegt. Zwar erregen die Details des Langhauses, namentlich die Art der Ueberwölbung und die Stellung der Pfeiler, Bedenken, ob auch dieses aus so früher Zeit stamme, indessen bei Vergleichung mancher andern niederrheinischen Bauten doch nicht so dringende, um ohne nähere Untersuchung dies Gebäude von den hier zu berücksichtigenden auszuschliessen. Nimmt man nach den bisherigen Ermittelungen an, dass Langhaus und Chor bei ununterbrochenem aber langsamen Fortschreiten des erst seit 1112 eifriger betriebenen Baues bis 1156 entstanden sind, so würde daraus eine Bestätigung hervorgehen, dass die in einfacheren und primitiveren Formen überwölbten Dome von Mainz und Speier schon einer früheren Zeit, namentlich dem Ende des 11. Jahrh. angehören.

Lassen wir aber auch dies dahingestellt sein und bleiben wir nur bei dem stehen, was der Verf. einer Prüfung unterworfen hat, so ergiebt sich aus den vorher angeführten Gründen, dass wir auf die festern Daten, welche er annimmt, und auf die einfachere Gestaltung der deutschen Baugeschichte, welche dadurch entstehen würde, wenn wir die Dome von Mainz und Speyer den andern gewölbten Kirchen des 12. Jahrh. näher rücken könnten, vor der Hand noch verzichten müssen; dass uns vielmehr nur übrig bleibt, diese beiden ersten grossen Gewölbanlagen unbestimmter dem Ende des 11. oder dem Anfange des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben. Der Dom und die Martinskirche zu Worms dienen dann nur zum Beweise, dass diese Formen des romanischen Baues in diesen Gegenden sehr lange maassgebend gewesen sind, und sich nur sehr allmälig mit den Formen des anderweitig schon weiter fortgeschrittenen Uebergangsstyles gemischt haben.

Zur völligen Erledigung der Frage würde endlich aber auch der Blick auf die andern Länder Europa's zu richten sein. Und da ist es denn sehr bemerkenswerth, dass auch da die ersten Fälle der Bedeckung des Mittelschiffes mit Kreuzgewölben (denn die Bedeckung mit Tonnengewölben im südlichen Frankreich dürfte in noch früherer Zeit vorgekommen sein) auf dieselbe Zeit hinweisen, und zum Theil in ähnlicher Weise streitig sind. In Italien ist der Dom zu Modena, der im Jahre 1099 begonnen und dessen Langhaus wahrscheinlich bald nach 1106 angelegt wurde, das erste Beispiel, dem aber bald mehrere folgten. Im nördlichen Frankreich zeigen die im J. 1066 gegründeten Abteikirchen St. Etienne und St. Trinité, die erste schon 1077 geweiht, die ältesten Gewölbe. Gally Knight äussert sich bei Erwähnung dieser Kirchen zwar kurz dahin, dass die Steingewölbe wohl später sein möchten, da man in der Zeit des Eroberers so grosse Räume noch nicht überwölbt habe, und Mertens (die Baukunst des M.-A. 1850. S. 105) verweist beide Kirchen in die Zeit gegen 1140. In der That scheint bei beiden die Fensteranlage nicht, oder doch nicht gut auf Gewölbe berechnet, und in der zweiten beider Kirchen stehen sogar, wie mir schien, die Gewölbdienste des Mittelschiffs nicht im

Mauerverbande mit den Pfeilern. Indessen ist doch die Gewölbanlage bei beiden sehr primitiv, und andere gleichzeitige romanische Bauten scheinen es zu bestätigen, dass man so frühe schon auf Gewölbanlagen dachte, so dass ich aus diesen und mehreren anderen Gründen eher eine Aenderung des Planes während des Baues, als die Anlage neuer Kirchen mit einem anderen Gründungsjahre annehmen möchte. Wir werden daher auch hier auf das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrh. verwiesen, und diese Daten gereichen wiederum denen unserer beiden genannten ältesten Gewölbebauten zur Unterstützung. Denn wenn auch die Baukunst damals noch nicht zur Wissenschaft geworden war, und neuerfundene Formen sich nicht mit der Leichtigkeit wie in späteren Zeiten, und noch weniger mit der Genauigkeit, wie sie Zeichnungen gewähren, verbreiteten, so fehlte es doch nicht an einem regen Verkehr dieser Länder, durch welchen die Nachricht von solchen Neuerungen mitgetheilt, und Gedanke und Muth zu ähnlichen Unternehmungen angeregt werden konnte. Zweierlei erhielt die Basilikenform in so langer Geltung: die Tradition, welche sich an die ersten grossen christlichen Basiliken in Rom anschloss, und die Furcht vor den Schwierigkeiten und Kosten. Jene erste Rücksicht konnte durch die blosse Nachricht von der in andern Gegenden ausgeführten Ueberwölbung gebrochen werden; es war das Ei des Columbus, und der Gedanke musste durch den Hinblick auf die mit der Balkendecke verbundene Feuersgefahr schlagend wirken. Die andere war hartnäckiger; sie konnte nur da weichen, wo man über bedeutende Mittel und grössere technische Kräfte gebot. Da war denn aber die Ueberwölbung so gewaltiger Räume, wie sie schon die (auch nach der Annahme unsers Verf. schon frühzeitig im 11. Jahrh. entstandene) Krypta des Speyerer Domes enthielt, eine bedeutende Vorarbeit, die wohl hier oder in Mainz zu der Ueberwölbung der obern Schiffe ermuthigen konnte.

Kann ich hienach die Annahme des Verf. nicht theilen, so will ich doch nicht schliessen, ohne die Bedeutung und den Werth dieser Schrift anzuerkennen. Der Verf. giebt in der That durch die Art, wie er urkundliche Nachrichten und die Prüfung der Monumente in ihren Details verbindet und nebeneinander stellt, ein höchst nachahmungswerthes Beispiel. Er führt uns dadurch, wenn wir auch seinen Schlüssen nicht überall beipflichten können, und nicht zu der gewünschten genauesten chronologischen Bestimmtheit gelangen, an die Gränze des Erreichbaren und befreit uns von den willkürlichen und unwissenschaftlichen, von blossem Stylgefühl bestimmten Zeitangaben, die eine Zeit lang in der Kunstgeschichte herrschten. Ausserdem aber sind schon die mitgetheilten technischen Ermittelungen von solcher Bedeutung, dass jeder Freund dieser Forschungen sie in ihrem genauern Detail beachten muss. Endlich ist auch der beigegebenen Zeichnungen zu erwähnen, die mit dem möglichst geringen Aufwande von Raum und Arbeit uns die Gebäude genauer veranschaulichen, als manche grösseren Werke.

Möge daher der verehrte Verf. uns bald wieder mit einer so gediegenen Arbeit beschenken.

Zeitung.

Leipzig. Von Seite der königlich bayerischen Staatsregierung ist kürzlich dem hier lebenden, verdienten Verfasser der „Systematischen Darstellung der Entwickelung der Baukunst in den obersächsischen Ländern vom 10. bis 15. Jahrhundert", Hrn. Dr. jur. und Ritter Puttrich, die Auszeichnung zu Theil geworden, durch ein eigenhändiges Schreiben des königl. bayerischen Gesandten in Dresden die Benachrichtigung zu empfangen, wie: „das königl. bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen und Schulen, sowohl die Senate der königl. Universitäten zu München, Würzburg und Erlangen, als auch die königl. Akademie der bildenden Künste auf dieses Werk aufmerksam gemacht behufs etwaiger Anschaffung für deren Bibliotheken, sodann auch das königl. Staatsministerium des Handels und der öffentlichen Arbeiten die Regierungen von Oberbayern, Mittelfranken und Schwaben beauftragt hat, die Rectorate der polytechnischen Schulen in München, Augsburg und Nürnberg auf genanntes Werk zur Anschaffung und Benutzung hinzuweisen." (A. Z.)

London. Der Kristallpalast zu Sydenham wird aussen nun bald vollendet sein. Auch die innere Einrichtung des Gebäudes ist weit vorgeschritten, und ein grosser Theil der Kunstwerke, die darin aufgestellt werden sollen, sind vollendet, wenn auch noch nicht geordnet, und auf ihre Standorte gebracht. Die planmässig verbundenen Werke sollen dem Beschauer einen Ueberblick über die hervorragendsten Meisterwerke aller Zeiten gewähren. Schon sind auf der untern westlichen Gallerie tausende von Gewächsen aller Zonen aufgestellt, die im projektirten Wintergarten verwendet werden sollen; schon hat man im westlichen Transept mit der Uebertünchung begonnen, so dass hie und da Einzelnes bereits harmonischer hervortritt und ahnen lässt, wie grossartig der Gesammteindruck sein wird. Der Mittel-Transept mit seiner kolossalen Glaswölbung und seinem riesigen Eisenbogen, zu deren Fixirung das Genie der Baumeister neue Maschinen erfinden musste, steht vollendet da und bildet einen der schönsten grossartigsten Räume, die in unserer Zeit zu Tage gefördert wurden. An ihn schliessen sich rechts und links im Schiff die einzelnen Abtheilungen oder Höfe, in denen die architektonischen und künstlerischen Meisterwerke der grössten Kunstepochen aller Völker und Zeiten anschaulich dargestellt werden. Hier arbeitet Owen Jones mit Bonomi und Monti an dem Bau und der Ausstattung der ägyptischen, griechischen, römischen und maurischen Höfe, die nach Originalien entworfen, bis in die kleinsten Details nachgeahmt werden und aus deren Innern man sogar einen Fernblick auf eben jene Arten von Pflanzen-Vegetation haben wird, die dem einen oder andern derselben auf ihrer Heimatsstätte eigen sind und die der Nachahmung einen wunderbaren Reiz verleihen werden. Das Pantheon und die Alhambra werden in dieser Abtheilung die hervorragendsten Punkte sein. Auf der Südseite des Schiffes schwingt Digby Wyatt das schöpferische Scepter. Er im Bunde mit Signor Abbate bauen und meisseln und malen an dem pompejanischen Hause, das uns zurück in die schönste Kunstepoche der Römerzeiten führen wird. Dieser Bau ist weit vorgeschritten, und die andern Höfe im Norden des Schiffes, zur Vergegenwärtigung des byzantinischen, italienischen und Renaissance-Styles sind ebenfalls in Angriff genommen. Sie bieten den Copisten weit weniger technische Schwierigkeiten als die Monumente aus der ägyptischen, assyrischen und griechischen Epoche. Das Marienkloster von Köln und vom Lateran mit den Goldmosaiken des Letzteren werden die Mittelpunkte des byzantinischen Hofes, in dessen Mitte eine Fontaine von Heisterbach springen wird. Im mittelalterlichen Hofe wird es der Unterabtheilungen mehr geben, um die Spitzbogen-Architektur der deutschen, französischen, englischen und italienischen Schulen zu versinnlichen, die alte deutsche Kunst wird hier durch Copien von Peter Vischer und Adam Kraffts unsterblichen Werken veranschaulicht sein; die französische unter anderem durch Basreliefs vom Chor der Notre-Dame-Kirche; durch eine dem Hôtel Bourgtheroulde in Rouen entlehnte Façade; die italienische durch das grosse Fenster der Certosa und Ghibertis Thüren aus Florenz; für die spätere Kunstepoche durch Werke Vignola's, Michel Angelo's und Anderer, zumeist aus dem Palazzo Farnese. (V. Z.)

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 12 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 12. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

An Caspar Scheuren,

als ich zum ersten Male seine Illustrationen zu Shakespeare, Schiller und Goethe sah.

Ha, so ist's Recht! nur das Genie kann malen,
Was das Genie gedacht! So wird das Wort zum Bild,
Die eine Kunst wird hier der andern zahlen
Den Ehrensold! Was stark und reich entquillt
Des Dichters Herzen, Geist und Phantasie,
Verkörpert, so wie hier, sah ich's noch nie!

Drei Tafeln schau! — Auf hohem Ehrensitze,
Da thronen Drei, die unvergesslich sind.
Schau dort auf jener Stirn des Geistes Blitze:
Das ist der Britte! Lächelnd wie ein Kind
Lauscht dieser hier mit seinem warmen Herzen, —
Klug schaut der Dritte auf des Lebens Schmerzen.

Und um sie her, da tummelt sich die Schaar
Von ihren luft'gen Phantasiegestalten;
Verkörpert zu dem Leben voll und wahr
Siehst du der Dichter Träume sich entfalten!
Das ist kein Bild, o Maler, nur von Farben:
Der Dichter Geist ist's, deren Leiber starben!

Schau, hoher Britte, das Gewühl um Dich:
Dort träumt dein Hamlet! Lear schlägt sich das blinde
Gesicht! Dort taumelt Falstaf lästernd, neben sich
Den magern Pagen! — Weh, in Todesangst und Sünde
Schreit Richard nach dem Pferd! Der Mohr rast ohn Erbarmen, —
Hier stirbt Romeo treu in Julia's Armen!

Und du, mein Schiller, was dein reiner Geist
So hehr und gross ersann, sieh' wie's hier um die Glocke,
Die mächtige, in buntem Reigen kreist:
Messina's Braut mit thränenfeuchter Locke! —
Den todten Freund drückt Karl an seine Brust,
Und seiner Kunst sieht sich der Tell bewusst!

Zu deinen Füssen sieh die Jungfrau weilen, —
Die Stuart fleh'n, — kühn fasst mit starker Hand
Der Friedland an den Kaiserstuhl, — zu theilen
Luisen's Opfertod eilt Ferdinand!
Kein Purpur giebt Fiesco Leonor'
Zurück, — und in Verzweiflung stirbt dein Moor!

Kannst du noch fragen, wer der ernste Dritte,
An dessen Sitze Kunst und Wissen stehn?
Schau seinen Tasso mit der stummen Bitte
Um Liebe, — fühlst Du nicht das glüh'nde Weh'n,
Mephisto's Odem? Sieh die Reu Clavigo's Stolz bezwingen,
Egmont dort kosen, — hier den Berlichingen!

Wo zähl ich all die wechselnden Gestalten
Voll Lieb und Lust, voll Schmerz und Leidenschaft,
Wie um den Thron sie des Erzeugers walten,
Hervorgerufen aus des Traumes Haft?
Der Dichterfürsten hehren Poesieen
Hat hier der Griffel Form und Bild verliehen.

Wenn so der Maler mit dem Dichter geht,
In seines Geistes Schaffen eingedrungen,
Und dann sein Bild zu Jenes Traum entsteht,
Dann nenn ich es in hehrster Art gelungen,
Dann ist's die Dichtung selbst in Form und Farben,
Und leben wird's, ob auch die Meister starben!

Du aber, Künstler! schäme Dich, dass Du,
Was Poesie Dir selber eingegeben,
Gleich einem Geizhals hängst in träger Ruh
An stille Wand! Hinaus in's reiche Leben
Schick' diese Bilder, dass an solchen Gaben
Sich auch der Andern Aug' und Herzen laben!

W. M.

Joseph Meurer, Maler und Radirer.

In Nagler's Künstlerlexikon wird dieser Künstler aufgeführt und von ihm gesagt, dass seine Lebensverhältnisse unbekannt seien. — Brulliot beschreibt eine Radirung Meurer's, einen an einem Baum stehenden Knaben vorstellend, der einem fortfliegenden Vogel nachblickt, und die gezeichnet ist: „Joseph Meurer inv. pin. et fec.“ — und er meint, dass der Künstler der flamländischen Schule angehört und im 17. Jahrhundert gelebt habe.

Ich bin im Stande über das Leben dieses allerdings wenig bekannt gewordenen Künstlers vollkommen Auskunft zu geben.

Joseph Meurer gehörte weder der flamländischen Schule an, noch lebte er im 17. Jahrhundert: er war ein Deutscher, der um 1740 in der Nähe von Münster in Westphalen geboren wurde und um 1817 in dem westphälischen Städtchen Vreden starb. Der Künstler wurde anfangs von seinen wohlhabenden und angesehenen Eltern für ein gelehrtes Fach bestimmt aber dann bei seiner ausserordentlichen Neigung und Anlage für die Malerei, zu einem geschickten Maler in Frankfurt a. M. in die Lehre gethan. Den Namen dieses Meisters habe ich nicht ermitteln können; der Umstand jedoch, dass Meurer die Familie Goethe recht wohl gekannt hat, veranlasst mich, zu glauben, dass sein Lehrmeister einer derjenigen Künstler war, deren Goethe in seiner Selbstbiographie erwähnt und welchen der Vater Goethe vielfach Bestellungen machte. Von Frankfurt wendete sich M. nach Paris, wo er eine Reihe von Jahren blieb, dann kehrte er für immer in seine Heimath zurück. Hier verweilte er theils in Münster, theils auf dem Lande bei seinen Geschwistern, bis er ganz zu seinem Bruder, einem kunstsinnigen Apotheker, der ein vortreffliches Cabinet niederländischer Gemälde besass, nach Vreden zog, wo er zuletzt in völliger Abgeschiedenheit auf einem kleinen Landgute ganz seiner Kunst lebte. —

Meurer's Lebenszeit fällt in eine für die Malerei höchst ungünstige Periode und sein Talent, welches keineswegs unbedeutend war und zu einer andern Zeit zu einer vielleicht

glänzenden Entfaltung gekommen wäre, war nicht gross und intensiv genug, Zeit und Umstände zu beherrschen, und zudem hatte er seinen Wohnsitz in einer Gegend, wo er als Künstler völlig isolirt dastand und Niemand ihn zu beurtheilen und zu schätzen wusste. Er starb dann auch zuletzt als seltsamer Sonderling, fast nur von seinem Bruder wahrhaft gekannt und betrauert, nachdem er seine ganze Lebenszeit hindurch in rührender Weise von demselben beschützt war. Er war nichts destowenignr ausserordentlich fleissig und hat eine Menge Gemälde hinterlassen: er malte Mythologie und biblische Geschichte, Portraits und Genrebilder, Stillleben, Landschaften und Feuereffekte! Am gelungensten sind neben seinen Stillleben — meist todtes Wild — seine brennenden Stadt- und Dorfansichten, die er auch geschickt zu staffiren verstand. Seine Gemälde haben durchgehends einen niederländischen Character und erinnern stark an die Schule von Rembrandt, den er sich dem Anschein nach zum Vorbild genommen aber nicht recht begriffen hat; man begegnet seinen Stücken vielfach im Münsterlande, wo sie jedoch auch jetzt bereits gewöhnlich für alte Niederländer gehalten werden. — Meurer hat auch fleissig radirt; ausser dem von Brulliot beschriebenen Blatt kenne ich noch einen „betenden Eremiten“ „eine an den Felsen geschmiedete Andromeda“ „ein Memento mori“ u. s. f. Die Kupferplatten werden noch jetzt von einem Verwandten M's. aufbewahrt.

Bemerkenswerth ist noch eine Anekdote aus dem Leben des Künstlers. Als die Stadt Vreden im Jahre 1811 völlig niederbrannte, verloren auch die Gebrüder Meuren ihre ganze Habe. Als der Apotheker rathlos und verzweifelt unter seinen Kunstschätzen und Kostbarkeiten stand, nicht wissend womit er sich zuerst beladen sollte, griff der Künstler völlig ruhig und mit stoischem Gleichmuthe nach seinem Malkasten und sagte: „Komm Bruder, ich bin reisefertig!“ Dann ging er hinaus und studirte den Feuereffekt der brennenden Stadt. Noch jetzt bewahrt man in Vreden ein Gemälde von seiner Hand, den Brand von Vreden vorstellend.

J. Meurer war ein Oheim des noch jetzt lebenden Lambet Nieuwenhuis, der, von jenem angeregt, sich zuerst gleichfalls der Malerkunst widmete, aber später zum Kunsthandel überging und der Stifter der gegenwärtig so berühmten Kunsthandlung gleiches Namens wurde.

Auch auf mich hat Meuren in meiner Jugend vielfach anregend durch seine Bilder gewirkt; ich habe daher nicht umhin können, das Andenken meines Grossoheims durch obige biographische Skizze zu ehren.

Pfaffendorf bei Coblenz, im October.

C. Weddige.

Kunstvereine.

Ausstellungen der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine im Jahre 1854.

Alle bedeutenden Künstler Deutschlands ersuche ich Namens dieser Vereine ganz ergebenst, diese Ausstellungen mit geeigneten Werken ihrer Hand gefälligst unterstützen, beschicken und dabei die untenstehend aufgestellten Bedingungen genau beachten zu wollen:

Die betreffenden Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes — insbesondere bei Landschaften und Genrebildern — des äussersten Verkaufspreises wie des Besitzers erbitten wir stets vierzehn Tage vor dem Schlusstermine der Ablieferung. Dieser ist:

für Hannover der 18. Febr. 1854 unter Addresse des Hrn. Hofbaumeister **Vogell,**
„ Magdeburg der 4. April 1854 unter Addresse des Herrn. Dr. **Schneider,**
für Braunschweig der 20. Mai 1854 unter Addresse des Hrn. Dr. **C. Schiller,**
„ Halle der 1. Juli 1854 unter Addresse des Hrn. Dr. **Weber,**
„ Gotha der 1. August 1854 unter Addresse des Hrn. Schulraths **Looff,**
„ Cassel der 1. September 1854 unter Addresse des Herrn **v. Schmerfeld.**

Halberstadt wird nur eine kleine Zwischenausstellung halten.

Alle Briefe und Addressen erbitten wir unter Kreuzband mit der Bezeichnung: Angelegenheit des Kunstvereins zu ....

Unsere Kunstausstellungen haben sich stets, insbesondere durch Verkauf vieler Gemälde u. s. w., vorzugsweise günstiger Resultate zu erfreuen gehabt.

Aus unserem Kreise sind im Jahre 1852 den Künstlern 30,000 Thlr. zu Gute gekommen! 1853 sind in Hannover 10,205 Thlr. zum Ankauf verwendet, in Halberstadt 2297 Thlr, in Gotha 2591 Thlr.; Leipzig hat das Resultat noch nicht mitgetheilt und die Ausstellung in Cassel wird erst Ende dieses Monats geschlossen; für 1854 stellen sich die Aussichten nicht minder günstig als im Jahre 1852.

Mit vollkommenster Hochachtung und Dienstwilligkeit

Halberstadt, den 15. Oct. 1853.

Der Hauptgeschäftsführer der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine

Dr. Fr. Lucanus.

Bedingungen.

1) Für diejenigen Kunstwerke, welche bis zu den vorn bemerkten Terminen am Orte der Bestimmung eintreffen, übernehmen die Vereine die Kosten der Hin- und Rücksendung innerhalb der Grenzen Deutschlands unter folgenden Bestimmungen und Beschränkungen:

a. Nachnahme für Verpackung und sonstige Spesen werden nicht vergütet.

b. Bei allen Sendungen aus nicht zum deutschen Zoll-Vereine gehörenden Staaten ist auf den Deklarationen und Frachtbriefen die Bitte auszusprechen: dass die Steuerbehörden die Collis uneröffnet an den Bestimmungsort gelangen und hier erst die Revision und Abfertigung bewirken lassen.

c. Alle in den Umlauf gegebenen Kunstwerke gelten als auch für die noch folgenden Ausstellungen des westlichen Kreises bestimmt.

d. Postsendungen werden nur franco angenommen, imgleichen Sendungen von andern Kunstausstellungen.

e. Die Kosten der Rücksendung oder Weitersendung von Kunstwerken vor dem Schlusse unseres Ausstellungsumlaufs, oder an andere Kunstvereine oder Privatpersonen, werden ausnahmsweise nur dann getragen, wenn auf vorherige Anfrage vorher dazu eine Verpflichtung übernommen ist.

f. Die Transportkosten für verkäufliche Gemälde, welche sich nicht mehr in erster Hand befinden, fallen, unter gleicher Voraussetzung und Bedingung, in der Regel den Besitzern und Disponenten zur Last.

g. Wegen Annahme von sehr schweren Sendungen, insbesondere von plastischen Kunstgegenständen, bedarf es nach geschehener Anfrage, mit Angabe des Gewichts, gleichfalls in jedem Falle der Zustimmung des betreffenden Vereins.

h. Die Kunstvereine zu Cassel, Gotha und Halberstadt wünschen, dass wegen directer Sendungen von Collis über zwei Centner Gewicht, oder zu einer Fracht von mehr als zwei Thalern für den Centner, zuvor deren Zustimmung eingeholt wird.

i. Für jede Angabe, insbesondere für die Originalität der Kunstwerke, hat der Einsender zu haften. Copien sind ausgeschlossen; zu geringe und ungeeignete, so wie bei uns schon ausgestellt gewesene Sachen werden zurückgewiesen, unter Umständen selbst auf Kosten der Absender zurückgeschickt.

2) Zu eigener Sicherheit der Absender ist nothwendig, dass die Gemälde in angemessenen, starken Kisten, höchstens zu zweien verpackt, mit Schrauben befestigt, und die Fugen mit Papier verklebt werden. Gemälde in gut eingerichteten, mit gefärbtem Papier ausgeklebten Kisten werden wir gern mit denselben ausstellen.

k. Ein jedes Gemälde ist sowohl auf der Rückseite des Rahmens, als innen am Deckel auf deutlich in die Augen fallende Weise mit

einem Zettel zu versehen, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, genaue Bezeichnung des Gegenstandes, den äussersten Verkaufspreis und die Adresse der Rücksendung (nach beendetem Umlauf) enthält. Wo diese unterlassen oder nicht ausreichend ist, trägt der Absender Kosten und Gefahr jeder Verwechslung und Weitersendung.

l. Die Vereine können nur für den Schaden aufkommen, der erweislich durch deren Schuld geschieht, daher auch nicht für die Gefahren des Transportes oder für die garantiren, welche durch Krieg, Tumult oder Unglücksfälle entstehen.

m. Die künstlich gegliederten Goldrahmen bitten wir mit Schutzrahmen versehen zu lassen, und für die Solidität derselben die Vergolder vorweg verantwortlich zu machen, weil die meisten Verletzungen der Gemälde durch auf den Transporten abfallende Rahmenstücke bewirkt werden.

n. Dagegen werden die Kunstvereine ihrerseits die beste Fürsorge für die Erhaltung der Gemälde und Rahmen treffen, den ohngefähren Werth derselben gegen Feuersgefahr versichern, auf möglichst günstige Aufstellung bedacht sein und sich ohne Anspruch auf Vergütigung für den Verkauf bereitwilligst interessiren, auch unverzüglich melden, wenn erhebliche Verletzungen auf Gemälden u. s. w. vorgefunden werden sollten.

o. Die Rücksendung aller Kunstwerke und die Anzeige davon wird von Cassel Ende Oktober zuverlässig bewirkt werden. Nöthig scheinende Nachfragen werden bis zum 24. December c. erbeten, indem die Vereine für unterbliebene Rücklieferung und Verwechslung durch ihre Schuld nur bis Ende d. J. 1854 haften.

Im Auftrage der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine
der Hauptgeschäftsführer **Dr. Lucanus.**

Versteigerung der Peter Leven'schen Sammlung in Köln, (durch J. M. Heberle in Köln).

Durchschnittlich wurden sehr glänzende Preise erzielt. So wurde Nr. 816, zwei Basreliefs von Elfenbein, Scenen aus der Geschichte Joseph's in Form eines Frieses mit 405 Thlr. von Herrn Weber aus Bonn bezahlt und Nr. 817, das grosse byzantinische Basrelief, die Madonna mit Umgebung darstellend, mit 1200 Thlr. Die vier byzantinischen Schnitzarbeiten Nr. 818 wurden für 311 Thlr. zugeschlagen und blieben in fester Hand in Köln. Dasselbe gilt von Nr. 825, elfenbeinerne Madonna mit dem Kinde von byzantinischem Typus, welche 106 Thlr. und von Nr. 829, kleiner gothischer Altar von Elfenbein, welcher 280 Thlr. brachte. Andere kleine Sculpturen erreichten die Preise von 125, 150, 141, 121, 127 und 129 Thlrn.; Nr. 902, die aus St. Ursula stammende, reichgeschnitzte Krücke eines Bischofstabes, wurde von Frau Leven für 75 Thlr. erworben, um der Kirche wiedergegeben zu werden. Der Dombildhauer Mohr kaufte die fünf Marmor-Statuetten aus dem alten Dom-Altare für 180 Thlr., wie es heisst, für den Dom. In den letzten Tagen war die Theilnahme noch grösser, wie in den ersten und die geleisteten Preise bewiesen wieder, welchen Werth die einzelnen Seltenheiten der Sammlung hatten. Die „Berl. Nachr." schreiben darüber: Ein Paar auf der Altenburg bei Köln gefundene Vasen in terra sigillata wurden mit 50 Thlrn. bezahlt, eine andre Vase (Nr. 398) mit 80 Thlrn., eine römische Lampe (von Hrn. Weyer) mit 26½ Thlr. Unter den römischen Glasgefässen kam Nr. 463, weil beschädigt, auf 50 Thlr., Nr. 464 auf 60 Thlr., ein Paar blaue Vasen auf 71 Thlr., eine Sammlung römischer Anticaglien auf 66⅙ Thlr., ein Mars-Figürchen aus Bronze auf 41 Thlr. Sehr freut es uns, melden zu können, dass verschiedene der kostbarsten Gegenstände für Köln erworben wurden und in feste Hände kamen. So kaufte der Gastwirth K. Disch das grosse emaillirte byzantinische Kreuz für 2050 Thlr.; einer unserer thätigsten Kunstfreunde zahlte für eine mittelalterliche Emaille (Nr. 109) 171 Thlr. und für das schön gearbeitete Pectorale im Spitzbogen-Styl (Nr. 733) 311 Thlr.; ein anderer steigerte ein byzantinisches Reliquiarium zu 161 Thlrn. und eine kleine byzantinische Statuette aus Bronze zu 50 Thlrn. Einzelne der alten Siegel wurden mit 42 Thlrn. bezahlt, so auch das silberne Amtssiegel der Juristen-Facultät der Universität Köln vom J. 1485 mit 33 Thlrn., und zwar zur allgemeinsten Entrüstung der anwesenden Kölner Geschichts- und Kunstfreunde von dem Pariser Antiquar Jacob. Was soll man dazu sagen, wenn die Stadt in einer öffentlichen Versteigerung die Gelegenheit vorbeigehen lässt, einen für sie so wichtigen historischen Gegenstand zu erwerben? Die Missbilligung der Anwesenden, selbst der Fremden, hat über diese unverzeihliche Nachlässigkeit geurtheilt. Auf ein Siegel der kölnischen Schmiede-Zunft von sehr hohem Alter waren auch schon 5 Thlr. 10 Sgr. geboten, als Herr Lempertz erklärte, dass er wünsche, das Siegel zu erwerben, um es der Stadt zu schenken, und sofort geschah kein weiteres Gebot mehr. Diesen Tact hatten selbst die der Stadt fremden Liebhaber. Die kostbaren Schnitzarbeiten in Elfenbein, in Holz, Stein u. s. w., mittelalterliche Hausgeräthe, Waffen und geschnittene Steine kommen noch zum Verkaufe.

Kunstliteratur.

Ueber eine Composition: Gesetz und Gnade von Lucas Cranach d. ä. Zum Andenken an den vor 300 Jahren am 16. Oct. 1553 in Weimar verstorbenen Meister. In einer öffentlichen Versammlung in Königsberg vorgetragen v. A. Hagen. Königsberg. Verl. d. Gebr. Bornträger. 16 SS.

Das Antiquarium der Alterthumsgesellschaft Prussia. Drittes Verzeichniss. Königsberg. 1853. 40 SS. — Das erste Verz. vom Jahre 1847, von Nr. 1—99. ist in den Neuen Preuss. Prov.-Bl. Bd. III. S. 326, das zweite vom J. 1848, von Nr. 100—293. eb. das. Bd. VI. S. 408 gegeben worden. Das vorliegende dritte geht von Nr. 294—590. und bezieht sich hauptsächlich auf Waffen der verschiedensten Art, Gefässe, Hausgeräth, Schmuck, plastische Arbeiten, Siegel und Petschafte.

Der Maler und Kupferstecher Lowe, die Miniatur-Malerin Knorre. Zwei Lebensbeschreibungen von A. Hagen. Aus den N. Pr. Prov.-Bl. Bd. III. besonders abgedruckt. Von anziehender Darstellung.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Dritte und vierte Lieferung. Stuttgart. Ebner u. Seubert. Inhalt: Schluss von des Verf. berühmter Schrift über die Antike Polychromie. Die eben jetzt wieder in den Vordergrund getretene Frage wird in Nachträgen und Bestätigungen mit Berücksichtigung alles auch in neuester Zeit darüber Erschienenen bis zu ihrer dermaligen Entwickelung verfolgt. — Italienische Studien. Und zwar: I. Ueber die Mailänder Schule. II. Von den älteren Malern Neapels. III. Notizen über den Maler Gentile da Fabriano. — Berichte und Kritiken aus den Jahren 1835—1837. (Vorstudien für Leben und Kunst von Hotho. Rafael als Mensch und Künstler v. Nagler. Geschichte und Beschreibung des Doms zu Mainz v. Wetter. Vergleichende Darstellung griechischer Bauordnungen v. Mauch. Die Domkirche zu Brandenburg und ihre Denkmäler v. Schröder. Ein Besuch in Wittenberg, Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach. Baudenkmäler von Trier v. Schmidt. Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen v. Puttrich. Der Dom zu Halberstadt v. Lucanus. Und vieles Andere.) — Das Wesentlichste aus dem Vorworte zum ersten Theil der ersten Ausgabe von des Verf. Handbuch der Geschichte der Malerei. — Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, etc. etc. mit Abbildungen.

Die christliche Kunst in Spanien. Von J. D. Passavant. Leipzig. Rud. Weigel. VI. u. 184 SS. Besonderer, mit Zusätzen bereicherter Abdruck der von dem Verfasser unlängst in unserm Blatte gegebenen Mittheilungen.

Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog. Fünfundzwanzigste Abtheilung. Leipzig. Rud. Weigel. 1853. Pr. ¼ Thlr. Geht von Nr. 19239—19837.

Geschichte der christlichen Malerei. Von Nikolaus Sorg, Priester. Mit 2 Tafeln Aufrisse der neapolitanischen Katakomben. Regensburg. 1853. 8. Pr. 1⅙ Thlr.

Künstler-Briefe übersetzt und erläutert von Dr. Ernst Guhl. Berlin. T. Trautweinsche Buch- u. Musikalienhandlung (J. Guttentag) 1853. Pr. 3 Thlr. XLII. u. 477 SS. — Wir werden auf diese interessante Arbeit ausführlicher zurückkommen.

Catalog mehrerer meist hinterlassenen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. von R. Weigel. — Die erste Abtheilung dieses Catalogs von Nr. 1—1798. enthält die wissenschaftlich angelegte Kupferstichsammlung eines auswärtigen Kunstfreundes und umfasst vieles Gute. Sie beginnt mit der 17. Platte einer der ältesten Ausgaben in fol. der Biblia pauperum und geht dann durch die deutsche Schule vom Meister E. S. (nach Nagler: Erhard Schön) bis auf Tischbein und Buscheweyh. Eben so ist die niederländische Schule in den meisten ihrer Repräsentanten, am reichsten in Rembrandt, vorhanden. Dasselbe gilt von der italienischen Schule, während sich in der französischen eine zahlreiche Sammlung der hauptsächlichsten Blätter von Brissieu (geb. 1736 gest. 1810) in alten gewählten Abdrücken und von vorzüglicher Erhaltung auszeichnet. Endlich fehlt auch die englische Schule nicht. — Von Nr. 1799—2085 geht die Sammlung des verstorbenen Schuldirector Dr. Hauder. Sie enthält u. A. 74 Blätter schöner Abdrücke von Chodowiecki; gute Abdrücke von J. C. Erhard, z. B. 6 Blätter Landschaften mit Figuren, dabei die Wäscherinnen, aus Keltner's Verlag in sehr seltenen Aetz- und Probedrücken vor der Adresse; gute alte Abdrücke von J. A. Klein; dann eine Anzahl von Originalzeichnungen neuerer Meister. — Es folgen zuletzt noch von Nr. 2086—3460 verschiedene andere Sammlungen von Kupferstichen (besonders neuen), Radirungen, Handzeichnungen u. s. w.

Kunst-Ausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1853, dann Januar, Februar und März 1854 und zwar vom 1sten jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen,** von denen die in den Monaten Januar und Februar **grössere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere vorjährigen Einladungen (conf. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung No. 304 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" No. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1. Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, dann nach Regensburg, Straubing und Passau, oder aber umgekehrt zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **grösseren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.

2. Alle eingesendeten Kunstwerke haben, sofern nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.

3. Die Transportkosten werden, bei direkten Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten, Zusendungen von anderen Vereinen und Ausstellungen werden aber nur franco angenommen.

Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend grossem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, dass die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau von Seiten der Vereine und Privaten pro 1852/53 im Ganzen 3500 Fl. betragen haben und dass auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Regensburg, am 21. September 1853.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau.

Der Ausschuss des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, z. Z. II. Vorstand. **Bösner,** z. Z. Vereins-Sekretair.

Kunst-Auction.

Montag, den 5. December d. J. findet zu Dresden die Versteigerung einer z. Th. zur Verlassenschaft des Herrn Hofmaler Arrigoni gehörigen Sammlung von

Kupferstichen, Radirungen, Lithographien, Handzeichnungen und **Aquarellen,** so wie einiger **Oelgemälde,** statt, durch

Carl Ernst Sieber,
Kgl. Stadtgerichts- und Raths-Auctionator.

☞ Hierauf bezügl. Cataloge sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen, so wie bei Unterzeichnetem zu erhalten, woselbst auch etwaige Aufträge bereitwilligst angenommen werden.

Briefwechsel.

Hr. Ph. L. in Hamburg: Wird Platz finden. — Hr. OAR. Dr. L. in Lübeck: Freundlichsten Dank für die reiche und sehr willkommene Zusendung. — Hr. C. B. in Würzburg: Dank. Ueberhäufte Geschäfte haben uns bis jetzt an der Ausführung des Versprochenen behindert; vergessen war es durchaus nicht; also nächstens! —

Berichtigungen.

Hr. Dr. Mayer in Nürnberg schickt uns einen bedruckten Papierschnitzel zu, auf welchem in Betreff der in Nr. 11. enthaltenen Biographie Albert Reindel's auf unnöthig hochfahrende Weise, die wir natürlich draussen lassen, folgende Berichtigung gegeben wird: „Reindel ist nicht am 23. Juli 1784, sondern am 25. Juli desselben Jahres geboren, und gestorben ist er nicht am 27. Februar (das war der Begräbnisstag des Verblichenen) sondern am 23. Febr. d. J."

Seite 387, Sp. I. Z. 4. bittet man Marienborn statt Marienberg zu lesen.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 47. Sonnabend, den 19. November. 1853.

Gustav Metz.

(Nekrolog.)

Sonntag, den 30. October, erlag der Maler Gustav Metz, der zur Ausführung grösserer Portraits-Aufträge im Lauf des Sommers nach London gegangen war, plötzlich daselbst einem heftigen Choleraanfalle. Seine hervorragende Begabung, die sich schon längst die öffentliche Anerkennung erworben hatte und die ihn zum bedeutendsten Vertreter der jüngern Dresdener Schule machte, sichert ihm ein ehrendes Andenken in der Kunstwelt und veranlasst uns, einen kurzen Abriss seines Lebens und Strebens zu geben.

Gustav Metz war den 28. October 1817 in Brandenburg geboren, zeigte schon früh entschiedene Neigung und Talent zur Kunst und wandte sich nach den üblichen Vorstudien in Wissenschaft und Kunst nach Berlin, um sich dort der Bildhauerkunst, unter Prof. Rauch's Leitung, zu widmen. Von diesem zu dem Zwecke seinem Schüler, dem Prof. Rietschel übergeben, folgte er demselben im Jahre 1836 nach Dresden, wo er seine Studien mit überraschendem Erfolge fortsetzte. Ein reizendes Figürchen: „der Fischerknabe" wurde bald darauf vom hiesigen Kunstverein erworben und ist auch in weitern Kreisen durch Abgüsse in Bronze und Gyps bekannt geworden [1]). Im nächsten Jahre entschloss er sich, — als Preusse dazu berechtigt — bei der Concurrenz um das Berliner Akademie-Stipendium sich zu betheiligen und hatte dabei die Freude, seine Arbeit von bewährten Kennern als die beste rühmen zu hören. Die wirkliche Zuerkennung des ersten Preises ward ihm jedoch nicht zu Theil, und diese Kränkung — welche er stets mit aller Entschiedenheit persönlichen Bevorzugungen zugeschrieben — erbitterte ihn so, dass er sofort beschloss, die Bildhauerei zu verlassen und zur Malerei überzugehen.

Er wandte sich hierzu an Bendemann und kehrte mit diesem 1839 — wo derselbe einem Rufe nach Dresden folgte — zu diesem schon liebgewonnenen Aufenthalt zurück. Es währte nicht lange, dass der schon im Modelliren und Zeichnen so vorgeschrittene junge Künstler unter dieser Leitung auch den Schlüssel zur Beherrschung seines neuen Materials, der Farbe, fand, und in der That bewies bereits sein erstes Bild: „Naemi kehrt mit Ruth nach Bethlehem zurück," welches er schon 1840 beendete, dass er auch nach dieser Richtung hin zu den schönsten Erwartungen berechtige. Ehe er zur Ausführung der Scene des „Grafen Helfenstein" aus dem Bauernkriege kam, hatte er, bei Gelegenheit der Firmelung des Prinzen Albert im Auftrag Sr. Maj. des Königs ein kleineres, sich auf diesen Gegenstand beziehendes Bildchen mit Portraitfiguren auszuführen; diesem folgte dann sofort jenes eben erwähnte grössere Bild, welches auf verschiedenen Kunstausstellungen den Namen des jungen Künstlers bekannt und gefeiert machte; es kam schliesslich in den Besitz Sr. Maj. des Königs von Hannover. In Folge dieser hervorragenden Leistung erhielt Metz verschiedene Aufträge. Von dem Kunstverein in Berlin: „Die Hochzeit des Tobias", von Herrn Jung aus England: „Den Tod der Rahel." Zur Ausführung dieser Aufgaben, wie zu seiner weitern Ausbildung, ging er nach Rom. Von dort im Jahre 1848 zurückgekehrt, nahm er wieder nach kurzer Zwischenzeit seinen bleibenden Aufenthalt in Dresden, malte zunächst ein Bildchen: „Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang," welches der Kunstverein später als Vereinsblatt vervielfältigen liess, und schritt dann, von dem damaligen politischen Treiben wenig berührt, zur Ausführung seines letzten Bildes: „Amor sich schlafend stellend, wird von jungen Mädchen belauscht." Zu diesem Bilde — gleichfalls in Auftrag des Herrn Jung in England — hatte er bereits in Rom einen Karton gezeichnet, doch nöthigten ihn wesentliche Aenderungen, einen zweiten zu machen, und so kam er später auch bei der Ausführung des Bildes zu Schwankungen, die ihm viele bittere und unmuthige Stunden bereiteten und ihn zuletzt, als er endlich das Bild abliefern musste, für die Ausführung neuer Bilder ganz muthlos machten.

Um aus dieser erschlaffenden Stimmung herauszukommen, begann er auf den Rath seines Lehrers und Freundes ein grösseres Portraitbild und dieses: „eine Gruppe von Mann und Frau, Kniestück" fand durch seine Aehnlichkeit, Lebendigkeit

1) Der Knabe trägt den Fang in seinem Gewande fort und schaut sich mit einer anmuthigen Wendung nach einem Fischchen um, das zur Erde gefallen ist.

und Natürlichkeit so viel Beifall, dass eine Reihe von Aufträgen ähnlicher Art ihn bis zuletzt beschäftigten, so dass ein angefangenes kleines Bild: „Amor lehrt einem jungen Mädchen die Laute spielen“ und ein Karton: „Elias in der Wüste, vom Engel gespeist“ unvollendet blieben. Einige jener Portraits waren nach England gekommen und von dort erhielt er bald darauf durch befreundete Vermittlung den Auftrag, in London mehrere Bildnisse auszuführen. Im Juli dieses Jahres folgte er diesem Ruf und arbeitete dort mit so angestrengtem Fleisse, dass er bis zu seinem Tode zwanzig Portraits untermalte und zwei davon ganz fertig machte! Möglich, dass der übergrosse Fleiss, durch die Sehnsucht hervorgerufen, recht bald nach seinem lieben Vaterland zurückkehren zu können, ihn zur Empfänglichkeit für jene tödtliche Krankheit gereizt hatte; er selbst hatte vorher nicht geklagt und sich noch Tags zuvor bis spät in die Nacht hinein besonders wohl und heiter in befreundeter Familie gefühlt. Mit Schwindel und Uebelkeit erwachte er nach einer ruhigen Nacht, bald stellten sich Krämpfe und die andern Symptome der Cholera ein und obschon dieselben durch augenblicklich angewandte ärztliche Hülfe und liebevollste Pflege zu Mittag einem bessern Anzeichen gewichen waren, so war doch seine Lebenskraft gebrochen und bereits 6 Uhr Abends hauchte er in völliger Ermattung, in Freundesarmen, seine edle und schöne Seele aus.

Metz hatte in der Ausbildung seiner künstlerischen Fähigkeit noch nicht die Höhe erreicht, welche man nach seiner Begabung und seinen Leistungen erwarten durfte, und welche seine Freunde so gewiss und so bald erwarteten, aber auch schon die oben angeführten Leistungen — eine grosse Zahl ausserordentlich schöner und bedeutender Zeichnungen, welche seine Mappen bargen, nicht gerechnet — lassen für die deutsche Kunstwelt sein Ausscheiden von der ehrenvoll betretenen, hoffnungsreichen Bahn tief betrauern! Lebendigkeit und Frische, Schönheitssinn, Schwung und reizende charakteristische Mannigfaltigkeit zeichneten seine mit grosser Leichtigkeit und grossem Geschick hingeworfenen Compositionen aus. Wollte ihm auch bei ihrer Ausführung die Tiefe der Entwickelung und Durchbildung oft schwer werden, er ermüdete nicht, er strebte und arbeitete mit dem gewissenhaftesten, treusten Fleiss und wusste doch die Stimmung in der Seele des Beschauers entschieden hervorzubringen, die seine Seele dabei erfüllt hatte. Sein „Graf Helfenstein,“ sein „Tod der Rahel“ und bei manchen Mängeln auch sein letztes Bild, sind Leistungen, welche dem Besten, was die neuere Kunst in diesem Fache geleistet, ehrenvoll zur Seite gestellt werden können! — Auch seine Begabung als Portraitmaler war hervortretend. Selten hat Jemand die angenehme äusserste Aehnlichkeit der Mienen und des Ausdrucks eines Originals lebendiger und wahrer wiedergegeben! Die Färbung war charakteristisch und harmonisch, die ganze Auffassung ausserordentlich natürlich, einfach und geschmackvoll und das Ganze mit dem Reiz umflossen, welche Sicherheit und Leichtigkeit der Behandlung stets dem dargestellten Gegenstande verleihen.

Neben dem Künstler lassen Sie mich noch des Menschen gedenken. Es wird nicht leicht eine liebenswürdigere Natur zu finden sein. Jeder, der ihm nahe kam, — weder Alter noch Stand machten einen Unterschied — liebte ihn und musste ihn lieben und so hat sein Tod hier in den weitesten mannigfaltigsten Kreisen tiefe und wahrhafte Trauer geschaffen. Heiter, kindlich, liebevoll und liebebedürftig, theilnehmend, witzig, voll musikalischen und andern geselligen Talentes, wahrhaft gebildet, wie hätte er nicht überall geliebt und unentbehrlich sein sollen? Erwarb er sich hiermit Freunde, so hielt sie sein edler rechtlicher Sinn, sein ernsthaftes Streben, seine ungekünstelte Bescheidenheit und Natürlichkeit, seine Treue fest. Wir haben mit dem tüchtigen, vielverheissenden Künstler auch einen lieben, guten und reinen Menschen und Freund verloren! Aufrichtige Trauer und treue Liebe folgt ihm!

Dresden.

— B. —

Die diesjährige Kunstausstellung in Zürich.

Folgender Brief ist uns in Veranlassung einer mitgetheilten Besprechung der oben genannten Ausstellung zugegangen:

„Hochgeehrter Herr Redakteur! Es hat in einer der jüngsten Nummern Ihres verbreiteten Kunstblattes „die Gemälde-Ausstellung in Zürich“ einen Kritiker gefunden, dessen Urtheil billiger Weise *einer* Erläuterung bedarf.

Wir ersuchen Sie daher ehrerbietigst um Einrückung mitfolgender Zeilen in Ihr geschätztes Blatt, in der angenehmen Hoffnung, dass Sie — im Interesse der Kunst — unserm Wunsche zu willfahren, die Gewogenheit haben werden.

Höchlich ist uns das Durcheinander in gedachter Berichterstattung aufgefallen. Manche Künstlernamen sind entsetzlich verstümmelt, und mehr als einem Aussteller ist ein Fach zugeschrieben worden, in welchem er überhaupt nicht arbeitet oder wenigstens diessmal nicht ausstellte. Sogar Namen sind aufgeführt, welche bei der Ausstellung nur gar nicht betheiligt sind.

„Kollikofer“ ist grobe Mystifikation. Die von Kölliker vorhandenen Vögel und Käfer streiten sich um den hier ausgeworfenen Lorbeer mit den Hunden und Pferden Rud. Koller's, welche früher — nur diessmal nicht — zu sehen waren.

Eberle und Theophil Scheller haben keine Landschaften, sondern Ersterer zwei Viehstücke, Letzterer ein Genrebild ausgestellt. — Bosshard, aus dem Fache der Historie, blieb diess Jahr ganz aus!

Mancher tüchtiger Kräfte ist gar nicht oder nur sehr beiläufig erwähnt, während für Schwächliche reichlich Mastix verkohlt wird.

Unser verehrliche Kritiker findet „die meisten Bilder nur für den Mittelstand gemalt,“ da sie kaum 3 Fuss Grösse erreichen.

Wenn das Ideal des Apostels Verwirklichung findet, wenn die genres à la Metzu, Terburg, Douw und hundert Andere einmal zu „spanischen Wänden“ verwendet werden, dann gratuliren wir den Pinseln und Leinewebern!

Gehen wir auf die einzelnen Bilder ein, welche vor der Kritik Gnade gefunden haben, so begegnen wir zuerst Ludwig. Nach der Art, wie er beurtheilt ist, würde sicherlich jeder Leser ein Meisterbild vermuthen, während es nur ein „Schülerstück“ ist. Das Bild verräth wohl kühne Regung, ermangelt aber der Treue, des ästhetischen Gefühls und ganz besonders der Durchbildung. Schon manche Studie muss abgefertigt sein, um einer solchen Aufgabe zu genügen.

Jules Hebert aus Genf wird sehr gerühmt; sein „Theodor Beza“ soll das bedeutendste Figurenbild der Ausstellung sein!

Um zu solchem Urtheil zu kommen, muss man entschieden das Quantum im Auge haben; ein Standpunkt, welchen der Rezensent, wie es scheint, in jeder Richtung festhält.

Hier mag der Künstler ausrufen: „Herr! bewahre mich vor meinen Freunden!“

Wir haben noch nicht bald ein ärmlicheres Bild gesehen; mit dem besten Willen wüssten wir demselben keine einzige gute Seite abzugewinnen. Da mangelt allervorderst die Komposition, dann die Zeichnung sowol, als auch Colorit und das Wesentlichste — der Ausdruck. Das Bild hat gar kein Moment. Uns schien, als wären die unnennbar sorgfältig behandelten Harnische zu-

erst angelegt, dann die Krieger hineingesteckt und erst nachher die Rollen rund herum vertheilt worden. Würde mangelt allenthalben. Der kriegerische Geist ist, statt der Bestürzung und Verwunderung Platz zu machen, in kindische Zaghaftigkeit ausgeartet.

Die vielen übrigen Bilder desselben Malers dürfen keine grosse Ansprüche auf künstlerischen Werth machen.

Richtiger beurtheilt unser Gegenfüssler den „kranken Sohn" von Meuron; er stellt das Bild (obschon es der geringen Grösse halber für den Mittelstand gemalt ist), sehr hoch. Wir sprechen ihm den Kunstwerth nicht von Ferne ab, finden aber einen grossen Fehler in der Hintansetzung Ed. Girardet's mit dem Beifügen, sein „krankes Kind" sei von ähnlichem Kunstwerth. Von weit grösserer Bedeutung ist das Bild von Girardet; es ist ein unübertroffenes Meisterstück! Die Lobrede auf Meuron hätte gewiss hier angebracht sein sollen! Die Mutter Girardet's steht mit Rücksicht auf psychologische Entwickelung unendlich höher. Während Meuron in der Mutter seines kranken Sohnes mehr die kalte Ergebung in das Schicksal schildert, wechseln bei Girardet Gefühle, deren Ausdruck das tiefste Studium des Menschen verräth. Wie geistreich ist der verzehrende Schmerz des unrettbar verlornen Kindes durch seine gekrümmten Fingerchen der krampfhaft ausgestreckten Hand ausgedrückt! Welch' schönen Gegensatz erweckt nicht das naiv starr hinblickende Kind in den Armen der Mutter auf beide Seiten hin? In der Mutter Seele kämpft der innerste Schmerz mit der Resignation und zwar nicht derjenigen des Verstandes, welche auf der Unabweislichkeit des Schicksals beruht, sondern derjenigen, welche der Glaube an ein höheres Geschick gebiert. Diese religiöse Weihe gebt in versöhnendster Weise über das Bild. Den Triumph des höhern Menschen hat Girardet unnachahmlich meisterhaft entwickelt.

Gar nicht erwähnt sind: Suter, Ulrich, Rittmeyer, Koller, Mettler, welche wir mit einer einzigen Ausnahme als zu den Besten und Besseren gehörig hier anfügen. — Suter hat ein wahres Kleinod von einem Aquarelle sehen lassen. Sein „Seelisberg" zeichnet sich durch Staffage, Abtonung, kurz durch vollendete Harmonie aus. Diese Landschaft zeugt von ausgewähltem Geschmacke, und steht derjenigen J. Meyer's würdig zur Seite. Mit dem Maass in der Hand müsste der Kritiker den „Suter" vorziehen, da er noch eine um circa 3 Linien stärkere Dimension hat. —

Ulrich, der Vorkämpfer unserer zürcherischen Künstler, beurkundet in seinem „Lozenbach" den routinirten Landschafter; er hat feinen Sinn für Naturschönheit, und durchdringendes Verständniss. Unter seinem kühnen edlen Baumschlage am plätschernden Bache möchte man ausruhen. Wie wohl würde uns eine solche Landschaft in der diessjährigen Ausstellung des rheinischen Kunstvereins gethan haben! —

Rittmeyer hat zwei Genrebilder ausgestellt, denen ein ähnlicher Platz ganz wohl zu gönnen gewesen wäre, da sie sich durch geniale Auffassung, höchst richtige Zeichnung und recht beziehende Gegenstände auszeichnen. — Der Wallenstattersee von Rud. Koller — von Natur genialer Thiermaler — ist mit keiner Sylbe erwähnt, während doch die Begabung des Künstlers auch in dieser Richtung nicht gering ist. Die Natur ist in ihren grossartigen Schauern treu wiedergegeben; ein flüchtig durch dichtes, schwarzes Gewölk einfallender Mondesblick erleuchtet das zwischen thurmhohen Felsenriffen hinschäumende Wasser. Jene Unglücksnacht, wo das dampfbeflügelte Boot mit Mann und Maus dem Elemente weichen musste, tritt Einem hier unwillkürlich vor die Seele. Es ist eine so hübsch alternirende Lebendigkeit in Luft und Wasser, dass das Bild zu allen Zeiten fesseln muss. Koller hat auch hier seinem Pinsel Geist eingehaucht. Doch möchten wir mit ihm lieber in den Stall oder auf die Weide gehen. Da fliesst seine Ader, wie Wenigen!

Unter den „für treffliche Landschaften" zusammen abgefertigten sechs Künstlern würde Steffan für seinen „Morgen an einem Gebirgssee" einer ganz besondern Aufmerksamkeit werth gewesen sein; wenigstens halten wir es für eines seiner gelungensten Bilder, welches ungescheut neben die vorhandenen Delapoine, Diday und Dunant hinzustellen ist. Zeller und seine Schülerin Anna Fries werden bei uns zu Lande nicht im mindesten für „mittelmässig" gehalten, und der verehrliche Kritiker muss von Zeller nicht viel gesehen haben, denn sonst könnte dieser unmöglich so, wie es geschah, taxirt worden; allerdings hat er das Talent nicht, auf den ersten Blick zu bestechen und hinzureissen, allein seine Bilder sind alle höchst verständig angelegt und zeugen nicht nur von strengem Studium, sondern auch von einer sehr lobenswerthen Sorgfalt in der Ausführung.

Ueber Füssli — Enkel des grossen Kunstgelehrten — der nolens volens mit einer Gessner kopulirt wird, ist zu sehr über das Knie abgebrochen. Er ist noch ganz junger Mann, was seinen Leistungen übrigens gar nicht so leicht abzusehen ist. Er brauchte sich eines Vergleiches mit manchen Erfahrneren gar nicht zu schämen. Ein Ruhm schiene uns hier mindestens ebenso wohl am Platze gewesen zu sein, als bei Lugardon, welchem wir ihn so unbedingt nicht gäben. Seine „Schmiede" ist ein nett konzipirtes Bild, schwach aber in der Ausführung, wobei Eile mitgewirkt haben mag. Der „Ackerbau" hat den Scharfsinn des Künstlers nicht sonderlich angestrengt und ist äusserst skizzenhaft behandelt, im Colorit sogar abgeschmackt, in der Zeichnung wesentlich schwächer als sein erstgenanntes Bild. — Von Baade dürfen die Mondscheinlandschaften kühn speziell hervorgehoben werden, ebenso die Marine von Duntze. Die „Schafe" von Eberle stehen in diesem Fache wohl einzig da, man darf sie in jeder Hinsicht ausgezeichnet heissen; dagegen würde uns sein „Vieh auf der Weide" weniger geschleckt besser gefallen.

Frau Clementine Stockar hat ausser mehreren höchst gelungenen Portraits einige gemüthliche Scenen aus dem Leben — alles in Wasserfarben — gezeigt. Diese Dilettantin hat das seltne Talent, die Individualität, wie sie leibt und lebt, zu geben. Ihre Zeichnung ist keck und korrekt. Ihre Bilder, sowie diejenigen anderer Aussteller, sind deshalb „nicht verkäuflich", weil die irdischen Güter keiner Alimentation bedürfen. Sie waren also nicht gekauft!

Mit dieser — auf den Raum Ihres geschätzten Blattes berechneten — kurzen Auseinandersetzung glauben wir der Kunst gerecht worden zu sein!

Zürich, 6. Oct. 1853. — m —

Die Frauenkirche zu Ingolstadt.

(Schluss.)

21. Ain guldin pild von s. Dyonisii, das helt sein haubt in seinen henden und sein Infel besetzt mit 4 saphir, 3 palais, 17 clain perlen und die dyadem mit 3 saphiren, 1 palais und 3 zeil jede mit 3 perlen und an s. Dyonisii seitten sind tzwen engel geameltzt mit weiss und ist das getäfel besetzt mit 8 saphiren, 6 palaisen und 16 zeil jede mit zwain perlen und ein Christal darin ist got und bericht s. Dyonisii. Wigt 12 mark 5 untz an gold.

22. Ein guldin pild von s. Philipp und helt in seiner gerechten hant ein kreutz besetzt mit 7 palais und 12 perlen und

in der andern hant ein gulden puch und hat die dyadem besetzt mit 3 palais und 12 perlen und ist gesetzt auff ein silbern fuss übergüldet, gesmelzt vorn und hinden mit dem wappen von Frankreich und an den seitten begraben mit dem wappen Burgon, wigt dasselb pilt sunder an den Fuss, 8 marck, 4 untz 17 esterling und ein helbling an gold und der egenannt silbrein fuss übergüldet wigt 6 mark, 7 untz 10 esterling.

23. Ein gulden kron von dorn, daran sind 4 plumen und ist jede plum ausgenommen ein plum, der gepricht, 1 palais, besetzt mit 5 grossen palaisen und mit 3 saphiren, und mitten in der plumen 1 smaragd und im krantz oder schappein ist ein grosser saphir und in jeder plum sind 8 grosse perlen, ausgenommen woperl, die emprosten an tzwei an obgenannten plumen und ist ein tzwyfach raiff in der mitt, daran ist ein grosser saphir gedruckt am ort.

24. Ain Creutz von gold das man nennt das Creutz von Bruges, von flechtein gemacht, das ist besetzt mit 9 palaisen, 8 saphiren und 12 smaragden.

25. Das ander guldein Creutz von solchem gemacht, gantz wol besetzt mit 8 palaisen und in der mitte desselben Creutz ist ein gar grosser palais, 8 saphir und 13 smaragden.

26. Ain guldein pild s. Peters, dasselb pild helt seinen slüssel in seiner hant und in der andern hant helt es ein monstrantz, daran ist ain guldein püchsel von Christallen, darob ain grosser palais, 4 perl und umb die monstrantz 6 palais, 4 saphir und 24 kleiner perl etc. Das egenannt pild ist gesetzt auff ain tafel von silber übergüldet, gesmeltzt von dem wappen von Franckreich und Berri.

27. Ein guldein pild von s. Karl, helt in seiner rechten hant ein püchsen von Cristallen gesetzt heilitum darein und in der lencken hant ain guldein swert und ist die kron von demselben pilt besetzt mit 4 palaisen, 4 saphir, 4 smaragden, 18 palaisen, 40 perl und die stol mitsampt tzwai gulden fendel die hinten herabhangen 15 palais, 11 amarodes, 3 klain saphirel, 24 perl und ain rinck umb die achsel mit 5 gulden Creutzel etc. Das vorgenannt pild steht auff ainem silbrein fuss.

28. Ain guldin unser frawn pild sitzend auf ainem gulden stul und helt das kindlein auf der schos und sind an demselb pild auch darob und daneby in dem gewächs versetzt das nachbeschrieben edelgestain und perl, mit namen zu oberst in dem gewächs aussen umb das pildlein got der vater 4 palas und 12 grosse perl und darunter der h. geist in gestalt der Tawben an jeder seittn 3 grosse perl, darnach ob unser frawn haubt ain swebende Cron darynne 6 mittel saphir und 10 perl, daneben zwen Engel die die Cron halten und neben jeden Engel 3 perl und ob jedes engels haubt ein grosser saphir und an jedes engels fuss auch ein grosser saphir. In dem Dyadem umb unser frawen haubt 5 palas und 12 perl. Item neben unser frawen achsel an jeder seytten 1 grosser saphir und ob jedem 3 perl. Item an dem gewächs neben unser frawen, von den Achseln herab auf den Stul, an jeder seitten 2 palas und 6 perl. Item vorn an unser frawen mantel ain häftel als ein gespeng darin ein Rubin palas und 10 perl. Item bei unser frawen füssen als eingemacht heiligtumb in gold und ainer parill, 4 palas und 8 perl. Item daneben an der rechten seitten knyet d. Kunig von Franckreich in sein wappenrock, hat ain kron auf dem haubt mit 5 klainen smaragden und dazu ein lär gehäus ob der Stiern und 24 klain perl. Daneben stet ain Ritter in aim wappenrock von s. Jörgen schilt, der helt den schilt und ainen verkronten helm und in derselben kron 6 klain smaragd ain lärs gehaws und 24 klain perl. Item an der lencken seittn knyet die kunigin von Franckreich in irm habit, hat ain Cron auff dem haubt, darynnen 6 klaine smaragd und 24 perl. Item neben der kunigin stet ain frawlein hellt der kunigin schilt und ain ledige Cron mit 2 klainen smaragden zwai läre gehäus und 24 klain perl. Item Vier Engel auf dem fuss, zwen vor unser frawen, ainer hinder dem kunig und ainer hinter der kunigin. Item der fuss ist silbrein und auszwendig gantz vergoldet und stet auff 6 Tierlein genant Tiger. Item ain guldin swertlein und ain guldin degen so ligend dabei, in ainem Tüchlein gepunden 8 klaine perl, 2 klaine smaragdlein und ain zerprochenes smaragdlein.

Dieses kunstreiche und kostbare Emaillewerk, die schöne Maria genannt, dessen bereits Aventin in der baierischen Chronik und Zeiller in der Topographie von Ober- und Niederbaiern, Frankfurt, 1644, fol. SS. 25 und 26 gedenken und dasselbe auf 50,000 Kronen oder 100,000 Gulden schätzen, wurde im J. 1801, durch eine kurfürstl. baierische Commission aus der Frauenkirche weggenommen und wanderte in die Münz*stätte zu* München, während der oben unter Nr. 6. angeführte goldene Kelch und der h. Michael, Nr. 20., schon seit 1780, für zum Kirchenbau geleistete Vorschüsse verpfändet war und jetzt spurlos verschwunden sind [1]).

Zufolge einer Urkunde, datirt Neuburg am Samstag nach Allerheiligen 1441, welche überschrieben ist: Brief des Herzogen Ludwig umb das kleiner unser frawenpild mit dem rossel, schenkt derselbe abermals, u. a. als Entschädigung für abgebrannte Häuser seiner Unterthanen:

Zwei guldin Goblat (gobelet?) das eine innerhalb mit einem „frawlein" wiegen 4 Mark 24 Loth 3 quint. Ein guldin Giesskandel wigt 2 Mark 3 Loth. An Silbergeschirr: grosse und kleine Kandel, Schalen getopfelt, Giessbeck, Giesskandel, Schüsseln, Platten, Talir, (Teller?) zwei Schiff, davon eins auf Rädorn, Salzfesser, Leuchter, Trassen (?) Flaschen und Cagethes (?) welche zusammen 298 Mark 13½ Loth an Silber wiegen, so *wie* nachbeschriebenes Marienbild.

Ain guldein unser frawenpild die helt Ir kind an *Irem* arm sitzend, In gemacht als ain gätter (Gartenlaube) und hat dasselb unser frawen pild ain haftel an der prust mit 6 perlein und 1 palais, auf unser frawen haubt ain kron besetzt mit tzwain klain palais und ainem saphir und 16 porlen, die halten tzwen engel und ist der gart besetzt mit 5 grossen palais, 5 saphiren und 32 perlin und hat ein kästel *darauff* ist ein buch, besetzt mit 12 perln und vor unser frawen pild sind drew ander claine guldene pild s. Katherin, s. Johanns der tauffer und s. Johanns Evangelist und darunter des künigs *pild* knyend auf einem küsse, besetzt mit 4 perln und vor des künigs ein puch auf ainem schainel (?) und hinder dem pild ain Tygir (Tieger) und an der andern seitten ein gewappender Ritter helt ainen helm von gold, darunder ist ain weiss pferdt mit aim gulden sattel und geraid, da bei ain knab, der *helt das* pferdt und wigt bei 18 mark goldes und die tafel dor auff *es* steht wigt 30 mark silbers verguldet etc. Dasselbig pild ist angeschlagen zu 2189 gulden ungrisch. 100 gulden ungrisch tund 130 gulden rhein. etc.

Dieses treffliche Limousiner Emaillewerk [2]), welches als Ersatz für die im Landshuter Erbfolgekrieg im J. 1504 der Wallfahrts-Capelle in Alt-Oetting abhanden gekommenen werthvollen Gegenstände, dahin gelangte, hat sich noch in seinen Hauptbestandtheilen erhalten, obgleich die h. Katharina und die beiden Johannes, nicht mehr an dem Werk vorhanden sind.

1) J. Gerstners Geschichte der Stadt Ingolstadt. München, 1852. 8. Aus diesem Werke sind ausserdem mehrere historische Notizen entnommen.

2) Beschrieben von dem Verfasser, im Kunstblatte vom Jahre 1845 S. 293 u. f. In dieser Beschreibung wurde jedoch dies Kunstwerk, wegen des ähnlichen Gegenstandes, mit dem oben unter Nr. 28. angeführten Ingolstadter Marienbildes, irrthümlich verwechselt.

Alles Uebrige ist noch in dem Zustande, wie es die Urkunde beschreibt.

Herzog Ludwig hatte diese grossartigen Schenkungen durch die Kirchenversammlung in Basel, durch Kaiser Friedrich III. bestätigen lassen und dem Kurfürsten von Mainz das Schutzamt über die Schätze übertragen. Diesen Vorkehrungen ungeachtet, wurde die Stiftung jedoch bald von seinem Sohne Ludwig dem Höckerigen angegriffen, nachdem der Vater, in Folge gewaltthätiger Befehdungen seiner Nachbarfürsten und Bedrückungen der Kirche, von dem Kaiser und dem Kirchenrath zu Basel, wo er auf ergangene Verladung zu erscheinen sich weigerte, mit der Reichsacht und dem Kirchenbann belegt worden war. Der Sohn, welcher sich gegen des Vaters Willen mit des Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich I. Techter, Margarethe, vermählt hatte und darüber aufs Höchste gereitzt, dass der Herzog seine Schätze an die Kirche und an seinen natürlichen Sohn, Wieland von Freiberg, vergeudete, verband sich mit dem Markgrafen Albrecht Achilles und dem Herzog Albrecht von München, gegen den Vater. In Folge eines mehrjährigen Krieges, wurde Ludwig der Bärtige nach der Erstürmung der Veste Neuburg an der Donau im Jahre 1443 gefangen und von dem Markgrafen in Ansbach in Haft gehalten. Obgleich der Kaiser und die Reichsfürsten sich für dessen Befreiung dringend verwendeten, wurde er dennoch nicht in Freiheit gesetzt. Nach dem im J. 1445 erfolgten Tod des Höckerigen überlieferte der Markgraf, welcher kein Lösegeld als Kriegsentschädigung erpressen konnte, den Gefangenen seinem Todfeinde, dem Herzog Heinrich von Landshut, für die Summe von 32000 Goldgulden. Dieser hielt ihn in einem Thurme des Schlosses Burghausen gefangen, wo er im J. 1447, 81 Jahre alt, starb, ohne dass er, in seinem unbeugsamen Trotze und unversöhnlichem Hasse gegen seine Feinde, in die Bezahlung eines Lösegeldes gewilligt hätte. Da er in Acht und Bann, ohne Absolution, gestorben war, so wurde er in der Stille in dem nahegelegenen Kloster Raitenhasloch beigesetzt. Ein Stein ohne Inschrift deckt seine Gebeine. Mit ihm erlosch die kaum ein halbes Jahrhundert bestandene Linie Baiern-Ingolstadt. Die der Frauenkirche geschenkten Kleinode waren theils durch Ludwig den Höckerigen, theils in spätern Kriegen, grösstentheils geraubt worden.

In der Frauenkirche befinden sich jetzt noch mehrere gute Glasgemälde aus dem 16. Jahrhundert, einzelne Heilige darstellend. Das bedeutendste, im mittelsten Chorfenster, stellt die Verkündigung Mariens, in einem Resenkranze, dar. Unten knieen die Herzoge Wilhelm und Ludwig von Baiern. Darunter die Inschrift:

„Von Gottes Gnaden Wilhelm und Ludwig Gebrüd. Pfaltzgraven bey Rein, Herzogen von ebern und niedern Baiern der zeit regierend. 1511. Anne 1527."

Die auf einem Altar in einer Seitencapelle befindlichen Gemälde, eine Kreuzigung und die Enthauptung der h. Barbara darstellend, tragen die Jahrszahl 1522 und das Monogramm MF des Ingolstadter Malers Melchior Feselen, dessen Grabstein, in der dortigen ebern Franziskanerkirche, die Inschrift trägt:

„Anno dni 1538 den 10 tag Aprilis starb der Erber und kunstreich maister Melcher Feselen maler, dem got gnad."

darunter das Zunftwappen der Maler, drei silberne Schilde in rothem Felde.

Die beiden Gemälde Feselen's zeigen eine manierirte und dürftige Zeichnung und ein mattes Colorit. Bessere Werke dieses Meisters befinden sich in der Pinakothek zu München und in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

Der stattliche Hochaltar der Frauenkirche enthält das Hauptwerk des Münchener Malers Hans Mielich, geb. 1515, gest. 1572, welcher auch als Miniaturmaler ausgezeichnet war und mehrere in der Münchener Bibliothek noch vorhandene Bücher, u. a. das Manuscript der Busspsalmen von Orlande di Lasso (Roland de Lattre), mit Gemälden schmückte [1]).

Der Altar, ein mit reicher Holzsculptur im Renaissancestyl geschmücktes Werk, hat doppelte Flügelbilder. Sind sämmtliche Flügel geschlessen, so erblickt man eine Reihe von kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi, nach den Evangelien, vor dem Beginn des Leidens. Unten und oben die Brustbilder der Propheten. Auf der Rückseite des Altars ist die h. Catharina von Alexandrien, gegen die versammelte alexandrinische Philosophenschule, für das Christenthum streitend, dargestellt. Dieses Gemälde ist von den Bildern der Kirchenväter, der Evangelisten, der Darstellung der guten Werke und des jüngsten Gerichts umgeben.

Werden die beiden äussern Flügel geöffnet, so zeigt sich in einem Cyclus von dreizehn Bildern das Leiden Christi.

Das Innere zeigt oben die zwölf Apostel und an beiden Seiten zwölf Scenen aus dem Leben der Maria, von der Geburt Christi bis zu Mariens Tode. In der Mitte, als Hauptdarstellung, Maria als Himmelskönigin, welche ihren Mantel über die unten knieende herzoglich baierische Regentenfamilie, den Herzog Albrecht V. und seine Gemahlin Anna von Oesterreich mit ihren Kindern und ihrem Hofstaat ausbreitet.

Auf der Rückseite des Altars liest man die Inschrift:

„Dieses ansechlich Werckh ist auf fürstlichn Bevelch durch der nachbenannten Herr Simen Eckhen der Rechte Doctor Kantzlers — Konrad Zellers zu Saibeldorf Kammermeister und anderer fürstlicher Räthe, auch der hochlöblichn Universität und dann Burgermeister und Rathe der Stadt Ingolstadt Hilfe und Beförderung Erstlich von Maister Hannsen Wisreuter Kistlern und hienach durch Maister Hannsen Mülich maler beede Bürgern zu München ververtiget und vellendet werden."

Dieses Altarwerk, mit unsäglichem Fleiss vellendet, zeigt den Maler als einen kunstfertigen, wenn auch in der Kunstweise seiner Zeit, in Art des Jehann von Aachen, befangenen Manieristen. Die Köpfe haben mitunter viel Charakter, besonders ist die herzogliche Familie, wobei er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und den ältern Bildnissmalern folgte, in Geberde und Ausdruck sehr lebenswerth. Die Fleischfarben fallen in's Bräunliche, ohne grössere Sättigung und Tiefe. Die Composition ist nicht ohne Verdienst.

An der Seitenwand einer der Kapellen des nördlichen Seitenschiffs, befindet sich ein bronzenes Grabdenkmal des berühmten Gegners Luthers, Johan Eck, eigentlich Meyer aus dem Derfe Eck im Allgäu, mit dessen Brustbild und folgender Inschrift:

„*Viator preces funde, Eckius hic jacet, abi moriture.*
Joanni Eckio invicto fratri de se bene merito Simon Eckius m. p. vixit ann. 56. m. 2. d. 21. Obyt an. 1543. 4 Idus febr. sub meridie."

Ecks Doctorhut, aus schwarzem Leder, wird noch im Pfarrhaus der Frauenkirche aufbewahrt.

C. Becker.

Kunstliteratur.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolf Freiherrn

1) Vergl. C. Becker's und J. v. Hefner's Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankf. Schmerbersche Buchhandl. 1852. kl. fol. Th. I. S. 6 u. ff.

v. Stillfried. Neue Folge. Lief. 1 und 2. Berlin, 1852, 1853. Fol.

Von dem schönen Unternehmen, welches der vorstehende Titel bezeichnet, liegt in diesen Heften, nachdem die frühere Folge mit dem fünften Hefte abgeschlossen, ein neuer Beginn vor. Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der Hohenzollerischen Vorzeit haben den Gesichtskreis erweitert, Denkmäler derselben sind in reicherer Fülle zugeströmt. Dem entsprechend tritt die neue Folge des Werkes mit umfassenderem Plane, in noch mehr durchgebildeter künstlerischer Behandlung auf. Die historische Seite des Unternehmens zu würdigen, liegt ausserhalb des Bereiches, den das deutsche Kunstblatt vertritt; wir sind nur auf die Betrachtung der künstlerischen Seite desselben angewiesen; wir finden indess auch hierin Stoff zu mannigfacher Belehrung und Gelegenheit zu voller Anerkennung.

Die bildlichen Darstellungen, deren jedes Heft, ausser dem neuen Haupttitel und neben dem erläuternden Texte, 6 Blätter enthält, sind Lithographieen, theils Kreidezeichnungen mit Tondruck und gelegentlicher farbiger Angabe, theils eigentlicher Farbendruck. Sie sind nach Originalen von S. H. Jarwart gefertigt und lassen durchweg eine vollkommen meisterhafte künstlerische Auffassung erkennen; die Uebertragungen auf Stein sind von A. Klaus tüchtig ausgeführt. Der Druck ist im königl. lithographischen Institut zu Berlin besorgt und entspricht ebenfalls den zu machenden Anforderungen.

Die einzelnen Blätter sind in bunter Folge geordnet. Wir geben eine flüchtige Uebersicht des Inhaltes und reihen sie nach Bezügen der künstlerischen Entwickelung aneinander.

Alterthümlichstes Interesse gewährt die Darstellung der Reliefsculptur, welche sich in der Lünette über dem Portal der ehemaligen Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde befindet. (Ueber diese Kirche finden sich in einem Hefte der ersten Folge die näheren Mittheilungen.) Die Sculptur enthält das Bild des unbärtigen Salvators in der Mandorla, die von zwei schwebenden Engeln getragen wird; rechts und links knieend Anbetende. Die Arbeit gehört, wie die Kirche selbst, ohne Zweifel dem Schlusse des elften Jahrhunderts an und ist in der scharfstylistischen Strenge der Gestalten und namentlich der Gewandungen, auch in den Ornamenteinfassungen des Ganzen, für den Charakter jener Epoche höchst bezeichnend. Die Andeutungen von Färbung und Vergoldung sind auf der Abbildung wiedergegeben.

Von Grabsteinen sind zunächst zwei des 14. Jahrhunderts zu nennen: der mit seltener Schönheit gearbeitete, auch in Betreff des Kostüms interessante des Grafen Otto von Orlamünde, in dem Orlamündischen Kloster Himmelkron, und der seiner Gemahlin, nachmaligen Aebtissin des Cistercienserklosters Himmelthron bei Nürnberg, Kunigunde, in der jetzigen Pfarrkirche dieses Ortes. Die Gräfin ist die gespenstische „Weisse Frau," die die Sage noch bis heute im Brandenburgischen Hause wandeln lässt. Beigefügt sind die Siegelbilder des Grafen und der Gräfin, das letztere ein seltenes und für die Kunsthöhe des 14. Jahrhunderts sehr bezeichnendes Meisterwerk.

Ein andrer, in ziemlich ansehnlicher Dimension dargestellter Grabstein ist der der Kurfürstin Anna von Brandenburg, zweiten Gemahlin Albrecht Achills, (gest. 1512), der sich in der Kirche von Heilsbronn in Franken befindet. Die in weite Gewande gehüllte Gestalt hat zu ihren Füssen drei Löwenhündchen; die ornamentale Umfassung des Steines ist mit reichem Wappenschmuck ausgestattet. Die Arbeit ist in dem einfach charakteristischen deutschen Style der Zeit gehalten, mit noch eckig gebrochener Gewandung, dabei aber in ebenso ernster Würde, wie mit ungemeiner Zartheit, in Gesicht und Händen, durchgeführt.

Ebenfalls in der Kirche von Heilsbronn befindet sich das Grabmonument des Markgrafen Georg Friedrich, der im J. 1603 gestorben war. Es ist ein Sarkophag, dessen Deckel die lebensgrosse Portraitfigur des Fürsten enthält, während an den Seiten desselben die Statuetten von acht seiner Vorfahren, Personen, die im 14. Jahrhundert und zu Anfange des 15. gelebt hatten, befindlich sind. Die letzteren werden auf zwei Blättern vorgeführt. In diesen ist mit Feinheit und Bestimmtheit der spät germanische Styl jener älteren Epoche, ohne Zweifel nach vorhandenen Originalsculpturen, nachgebildet worden, — ein sehr merkwürdiges Beispiel, dass man in der Renaissance-Epoche des 17. Jahrhunderts auf die mittelalterlichen Typen, mit denen man im Uebrigen entschieden gebrochen hatte, unter *Umständen* doch, und zwar in treuer Hingebung, zurückzugehen geneigt und vermögend war. Nur in der Behandlung der Köpfe scheint die grössere Freiheit der jüngeren Zeit nicht vermieden zu sein.

An Werken der Malerei wird der ritterliche Minnesinger, Graf Albrecht von Heigerloch, in einem Facsimile des Kampfbildes, welches ihm in den Gemälden des Manesse'schen Minnesinger-Codex gewidmet ist, vorgeführt. — Dann eine eigenthümliche Malerei auf ornamentirtem Goldgrunde, aus der St. Gumpertskirche zu Ansbach, welche den Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg mit seinen Grosswürdenträgern darstellt. — Ferner das Portrait des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, nach einem Gemälde von Lucas Cranach vom J. 1529, welches neuerlich durch Hrn. Jarwart in der gegenwärtigen Kanzlei-Bibliothek zu Bayreuth aufgefunden wurde. Es ist, ausser einer flüchtigen Dürer'schen Profilzeichnung (im Kupferstichkabinet des Berliner Museums) und einer Medaille, das einzige authentische Portrait dieses Fürsten. Bekannt war dasselbe bisher nur durch einen danach gefertigten, sehr mangelhaften Kupferstich im „Brandenburgischen Ceder-Hain" von J. W. Rentsch. Die Originalität des Bildes, die auch aus der sorgfältig durchgeführten Lithographie hervorleuchtet, scheint in keiner Weise zweifelhaft.

Endlich sind noch die getreuen Facsimile's zweier Urkunden des 13. Jahrhunderts und ihrer Siegel und zwei in mittelalterlicher Classicität von Jarwart componirte Ahnentafeln anzuführen. Ihnen reiht sich das ebenso meisterhaft componirte und in leichter geistvoller Technik ausgeführte Titelblatt an, welches die neue Folge des Unternehmens würdig eröffnet.

F. Kugler,

Zeitung.

'E Berlin. Am 6. Nov. starb hierselbst der ausgezeichnete Architekt Geh. Ober-Baurath Soller nach langer und schwerer Krankheit. — Der Verstorbene, in Erfurt geboren, hat nur das 49. Jahr erreicht.

Er übte eine weitverbreitete und vielnützliche Wirksamkeit, die durch die stille und bescheidene Weise des Mannes wenig glänzend in's Auge fiel. Als Baumeister des Ministeriums verbesserte und berichtigte er sämmtliche eingehenden Baupläne und entwarf deren für Kirchen und Schulhäuser eine grosse Anzahl, die in dem bekannten vom Königl. Ministerium für Handel etc. herausgegebenen Werke enthalten sind. Nichts übertraf die Sauberkeit und Correctheit seiner Zeichnungen. Sein bedeutendstes Werk, dessen Vollendung er nicht mehr erleben sollte, ist die neue katholische Kirche St. Michael, die hier auf dem Köpeniker Felde aufgeführt wird. Dort wird auch seine Leiche, die inzwischen durch einen feierlichen Leichenzug, dem fast alle Architekten der Stadt beiwohnten, nach St. Hedwig begleitet wurde, späterhin beigesetzt werden.

O. v. S. **München.** Die vor wenigen Tagen stattgefundene Vollendung der Ruhmeshalle und Oeffnung der Neuen Pinakothek, zwei der herrlichsten Kunstdenkmale, deren Entstehung in neuester Zeit München dem unermüdlichen Streben König Ludwigs zu danken hat, gab den hiesigen Künstlern Veranlassung, am Abende des 29. Oct. ihrem königlichen Beschützer, Förderer und Freund eine öffentliche Huldigung in Form eines glänzenden Fackelzugs darzubringen. Obschon die Subscriptionslisten für die Theilnehmer von Seiten der Gesellschaft Stubenvoll wegen grösster Schnelligkeit der Ausführung nur wenige Tage offen waren, zählte doch der Zug an 400 Fackelträger. Der Künstler-Sänger-Verein, die Liedertafel und andere Chöre hatten sich betheiligt und zahlreiche Fahnen, Standarten und Militair-Musikchöre wechselten im Zuge ab. Nachdem derselbe, vom Dultplatz abmarschirend, den inneren Vorhof des Wittelsbacher Palastes erreicht hatte, stellten sich die Fackeln in symmetrischer Ordnung um die Sänger- und Musikchöre auf, und drei Lieder, darunter das Walhalla-Lied, wechselten mit dem stürmischen Hochrufe auf den König, das in den Tausenden von anwesenden Zuschauern nachhallte. Eine Deputation von 8 Professoren der Akademie sprach dem Könige den Dank der Künstlerschaft für die neuen Beweise seiner Liebe aus, und als der Zug zum Abmarsch sich ordnete, erleuchtete ein bengalisches Feuer die ganze höchst malerische Scene und liess auf der Höhe des Balcons König Ludwig, huldvoll herabgrüssend, in Begleitung der ganzen königlichen Familie sichtbar werden. Der erhabene Ernst, der die ganze Feier beherrschte, sowie die allgemeine Theilnahme der anwesenden Volksmasse, geben abermals ein schönes Zeugniss, wie tief die allgemeine Verehrung für den kunstsinnigsten aller Könige im Herzen des Volkes Wurzel gefasst hat.

ef. **Prag.** Die Marienkirche in Turnau in Böhmen. Am 11. Sept. d. J. ist die neuerbaute Marienkirche in Turnau feierlich eingeweiht worden. Sie steht an derselben Stelle, auf welcher die um 1241 von Benesch von Wartenberg gegründete gestanden, die von den Hussiten zerstört, später aber ganz weggeräumt worden, um einem Neubau Platz zu machen, welchen der Architekt Hausknecht aus Prag 1824 im Auftrag des Ritters Alois Lexa von Aehrenthal begann. Der Bau erfuhr manche Störungen und Unglücksfälle, namentlich eine sehr gefährliche Senkung des Thurmes und Risse in den Umfangmauern. Bauherren und Baumeister wechselten, bis 1846 der jetzige Besitzer Frh. Joh. Friedr. Lexa v. Aehrenthal eintrat und 1848 dem Architekten Prof. Bernhard Grueber die Leitung und Vollendung des Baues übertrug.

Die Kirche ist dreischiffig, ohne vortretende Kreuzarme, mit einem Thurm am Ostende, welcher verhindert, dass Fenster im Chor angebracht sind. Die ganze Länge beträgt 180 östr. Fuss. Für die Ausführung (in Sandsteinquadern) ist eine Summe von 500,000 Fl. C.M. verwendet worden. Als Baustyl ist der gothische angewendet und zwar bereits in den ersten, nachträglich vielfach abgeänderten Plänen des Architekten Hausknecht. Die ganze innere Ausschmückung und Einrichtung ist nach denselben Stylgesetzen harmonisch durchgeführt; die Altäre sind von Kranner, die Sculpturen von Jos. Max und Ziebland aus Prag, die Altargemälde von Ruben. Auch zu den Crucifixen, Leuchtern, Kelchen und sonstigen kirchlichen Geräthschaften wurden Zeichnungen und Modelle von Künstlerhand geliefert, sämmtlich in Uebereinstimmung mit dem Charakter des ganzen Gebäudes.

Kunstvereine.

Norddeutscher Gesammt-Kunstverein.

Nachdem die durch Circular des Norddeutschen Gesammt-Kunstvereins vom 9. März 1850 für die Ausstellungen jenes Jahres bekannt gemachten Anordnungen sich des allseitigen Beifalls erfreuet, auch seitdem in dem Cyclus der Ausstellungen des Jahres 1852 wiederholt als zweckmässig erwiesen, haben die Vorstände jener Vereine beschlossen, die gedachten Anordnungen auch für die im Jahre 1854 stattfindenden Ausstellungen des Norddeutschen Kreises beizubehalten, daher sie dieselben in Folgendem zur Kenntniss der Künstler bringen.

Da die frühere Verbindung des Norddeutschen Gesammtvereins mit dem Kunstverein in Hannover bereits im Jahre 1851 aufgehoben ist, so wurde jener in den Stand gesetzt, den Beginn des Umlaufs in Bremen einige Wochen früher im Jahre eintreten zu lassen, und so den früheren Uebelstand zu vermeiden, dass die letzten Städte ihre Ausstellungen in den dazu wenig geeigneten Schlussmonaten des Jahres halten mussten. — Dies hat sich als eine wesentliche Verbesserung bewährt und die Ausstellungstermine sind daher, ebenso wie im Jahre 1852 folgendermaassen festgestellt:

für **Bremen** . . .	vom 1. März	bis 31. März,
„ **Hamburg** . .	„ 12. April	„ 6. Juni,
„ **Lübeck** . . .	„ 22. Juni	„ 20. Juli,
„ **Rostock** . . .	„ 3. August,	31. August,
„ **Stralsund** .	„ 14. Septbr.,	5. October,
„ **Greifswalde**	„ 20. October.	

Demnach werden die durch obige Vereine zu beziehenden Bilder diesen Turnus zu durchlaufen haben, mit Ausnahme derjenigen, die etwa eine andere Bestimmung von Seiten der Eigner erhalten oder die an dem einen oder anderen jener Plätze ihren Käufer finden sollten.

Mit dieser Bekanntmachung sieht sich der Gesammtverein jedoch veranlasst, zugleich aufs Neue seine Ueberzeugung auszusprechen, dass die Kunst nur dann durch die Vereine im wahren Geiste ihrer Stiftung gefördert, wahres Talent und ächter Kunstfleiss nur dann gehoben und belohnt, der Kunstsinn nur dann wahrhaft gebildet und reiner Kunstgenuss erzielt wird, wenn allein das wirklich Gute und nächst diesem nur die Erzeugnisse des von ächtem Talent gehobenen Kunststrebens hervorgezogen, das Mittelmässige und Untergeordnete aber von den Ausstellungen ausgeschlossen wird. Von diesem Grundsatze ausgehend, sowohl im Geiste der Kunstförderung als nebenbei auch aus nothwendigen Rücksichten der Oekonomie, ist der Gesammtverein eben so sehr entschlossen, dem Andrange unwürdiger, des genügenden Kunstwerths entbehrender Werke so viel wie möglich entgegen zu treten, als andererseits gern geneigt, dem jungen aufstrebenden Künstler jeden Vorschub zu leisten und ihm zur Geltendmachung seines Talents und Strebens die Hand zu bieten.

Zur besseren Erreichung dieser Zwecke beschränkt sich der Norddeutsche Gesammtverein daher, statt der früher üblichen allgemeinen und öffentlichen Aufforderungen auch diesmal auf **persönliche Einladungen** an die namhaftereren der ihm bekannten Künstler; er wird es diesen jedoch Dank wissen, ihm auch andere, seien es ältere oder jüngere Künstler, empfehlend zuzuführen, die entweder aus Versehen oder wegen Unbekanntschaft mit ihren Namen und Werken, mit keiner Einladung bedacht worden sind und durch deren Empfehlung die Eingeladenen sich den Dank des Vereins zu erwerben und in dessen Sinne zu handeln glauben dürfen.

Die Eingeladenen werden ersucht, ihre für die obigen Ausstellungen bestimmten Werke **spätestens bis zum 21. Februar** nach **Bremen** an die Adresse des *Kunstvereins* daselbst, einzusenden und von den näheren Bestimmungen und Bedingungen Kenntniss zu nehmen, welche sich unten angegeben finden. Von den einzelnen Städten des Cyclus werden keine weitere speciellen Einladungen erlassen werden.

Die Resultate der in den Jahren 1850 und 1852 (im ersteren Jahre ist für 26,000 Thlr. Pr. Crt. und im letzteren für 31,377 Thlr. Pr. Crt. verkauft[1]) von den unterzeichneten Vereinen veranstalteten Ausstellungen werden den Künstlern zur Genüge bewiesen haben, dass ihre Interessen in denselben im obigen Sinne erfolgreich vertreten wurden.

Der Norddeutsche Gesammtverein
der verbundenen Kunstvereine von
Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock, Stralsund und Greifswalde.

Bedingungssätze für die Kunstausstellungen des Norddeutschen Gesammtvereins.

1. Verpackung. Gleich den, auch in anderen Vereinen getroffenen Bestimmungen darf:

1) Davon kommen

auf Bremen	10,900 Thlr. Pr. Crt.
„ Hamburg	13,289 „ „ „
„ Lübeck	2,876 „ „ „
„ Rostock	1,605 „ „ „
„ Stralsund und Greifswalde	2,707 „ „ „
Total	31,377 Thlr. Pr. Crt.

a. Nie mehr als Ein Werk in eine Kiste gepackt werden, widrigenfalls der Verein sich vorbehält, für jedes mehr darin enthaltene Werk, auf Kosten des Einsenders, eine besondere Kiste anfertigen zu lassen.

b. Die Kisten müssen mit Papier von dunkler Farbe ausgeklebt und die Gemälde darin mit Schrauben in der Art befestigt sein, dass jedes Gemälde mit seiner Kiste aufgehängt werden kann.

c. Der Deckel muss mit Schrauben befestigt, über sämmtliche Fugen mit starkem Papier verklebt und, eben so wie die Kiste, stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Mangelt eines dieser Erfordernisse, so kann dadurch, bei wegfallender Verantwortlichkeit des Vereins, nur Schaden und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten für den Einsender erwachsen.

d. Eine genaue Bezeichnung der Gegenstände, so wie Angabe des Preises **in Louisd'or** und der weitern Bestimmung des Bildes ist, neben der vollständigen Adresse des Künstlers oder Eigners auf einem innerhalb der Kiste am Deckel befestigten Zettel beizufügen, auch wird gebeten, eine ähnliche Aufgabe, behufs Aufnahme in den Catalog vorher zeitig einsenden zu wollen.

2. Einsendung. Nach Maassgabe des obengenannten Eröffnungstermins müssen die für den Norddeutschen Turnus bestimmten Kunstwerke spätestens bis zum 21. Febr. in *Bremen* eingeliefert werden. Für die nach *Bremen* folgenden Städte gelten ebenfalls acht Tage vor der Ausstellungseröffnung als der späteste Einlieferungstermin.

Zur Bequemlichkeit der Künstler und um durch grössere Sendungen die Frachtkosten möglichst zu ermässigen, sind nachbenannte Herren mit der Versendung der für die Ausstellungen des Norddeutschen Gesammtvereins bestimmten Kunstwerke beauftragt, als:

in **Berlin** Herr Kunsthändler **L. Sachse,** und
„ **N. L. Lepke,**
„ **Düsseldorf** die Commission für auswärtige Kunstvereins-Angelegenheiten,
„ **München** Herren **Seb. Pichler** sel. Erben,
„ **Dresden** Herr **J. C. Seebe,**
„ **Cöln** Herren **Wm. Tilmes & Co.,**
„ **Amsterdam** Herr Makler **C. F. Roos.**

NB. Briefe in Angelegenheiten des Bremer Kunstvereins geniessen Portofreiheit im Preussischen Staate, wenn sie mit dieser Bezeichnung offen oder unter Kreuzband gesandt werden, Packete und Geldsendungen ausgeschlossen.

3. Transportkosten. Die verbundenen Vereine tragen die Kosten des Her- und Rücktransports der ihnen, vorzugsweise durch Eisenbahnen, sonst aber auch durch Frachtfuhren oder Schiffsgelegenheiten (See-Dampfschiffe ausgenommen) innerhalb Deutschlands Grenzen auf dem kürzesten Wege, durch die Künstler selbst oder doch aus keiner grösseren Entfernung als der ihres Wohnorts, zugehenden Kunstwerke, dafern das Gewicht derselben mit Einbegriff der Verpakkung zwei Centner nicht übersteigt. Bei grösseren, jenes Gewicht übersteigenden und bei den aus grösserer Entfernung einzusendenden Gegenständen, wird eine vorherige Anfrage zur Bedingung gemacht. Sendungen mit der Fahrpost, mit Eilfuhren oder Dampfschiffen werden nur frankirt angenommen. Für Sendungen von ausserhalb Deutschlands können die Transportkosten nur von der deutschen Grenze ab, so wie bei seewärts mit Segelschiffen eintreffenden Kunstwerken nur die Schiffsfracht bezahlt werden und zwar in allen Fällen frei von jeglicher Spesennachnahme. Nur in ganz besonderen Fällen kann in Folge einer vorherigen besonderen Vereinbarung eine Ausnahme hiervon gestattet werden.

In Betreff der Rückfracht ist zu bemerken, dass die verbundenen Vereine diese nur für die an die Künstler oder Einsender selbst zurückzusendenden, nicht aber für die, nach einem dritten Orte des Turnus zu versendenden Kunstwerke übernehmen. Ebenso ist die Rückfracht durch die Künstler oder Einsender zu tragen, falls dieselben vor Beendigung des Cyclus über die Kunstwerke anderweitig verfügen sollten.

Es ist selbstredend, dass unter den durch die Vereine zu zahlenden Transportkosten lediglich die eigentlichen Frachtkosten, nicht aber irgend welche Versendungs- oder Speditionsspeesen und überhaupt keinerlei Nachnahmen zu verstehen sind; auch verwahrt man sich ausdrücklich gegen irgend höhere Frachtansätze als die couranten (wie sie von Spediteurs zur Bemäntelung ihrer Nachnahme wohl aufgestellt sind) und behält sich für solche Fälle ausdrücklich den Regress wegen aller derartiger Unterschleife vor.

4. Risico. Jeder der verbundenen Vereine hat für sich den Einsendern gegenüber die Verpflichtung, die Kunstwerke auf's Sorgfältigste zu bewahren und gegen Feuersgefahr zu versichern, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden, und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung, die bei plastischen Gegenständen unter Zuziehung von Sachverständigen geschehen muss, Sorge zu tragen.

Dagegen übernehmen weder der Gesammtverein noch die einzelnen Vereine die Gefahren des Transports, noch diejenigen einer durch Krieg, Aufruhr oder Tumult entstehenden Molestation, so wie sie auch keine etwa verlangten Steuern bei der Rückkehr der Kunstwerke *in* die Zollvereins-Staaten übernehmen.

Beim Oeffnen der Kisten werden dem Conservator zwei Vorstands- oder Vereinsmitglieder als Urkundpersonen zur Seite stehen, die bei etwaiger Beschädigung ein Protocoll darüber aufnehmen und mit ihm unterzeichnen. Die Einsender müssen ein solches Protocoll als Beweis gegen sich gelten lassen und ihm die volle Gültigkeit eines notariellen Protocolls einräumen.

5. Rücksendung. Bei fehlender, anderweitiger Verfügung wird als selbst verstanden angenommen, dass die Kunstwerke in dem Turnus weitergehen, nach dessen Vollendung die nicht verkauften Gegenstände sobald als möglich an die Eigner zurück, bei anderweitiger Bestimmung aber dieser gemäss befördert werden. Die Absendung wird dem Eigner so wie dem Empfänger durch Advisbrief angezeigt.

6. Preisvorschrift. Die Preise der Kunstwerke sind stets in Louisd'or à 5 Thlr. Gold anzugeben. Wo hiergegen gefehlt ist, werden der Friedrichsd'or stillschweigend dem Louisd'or gleich, andere Münzsorten aber zum laufenden Course berechnet. Im eignen Interesse der Künstler werden diese dringend gebeten, ihre Preise doch ja nicht zu hoch und nicht höher anzusetzen, als wozu sie ihre Werke äusserst erlassen wollen und ihre Verkäufe nur durch die Vereine abschliessen zu lassen, weil Verhandlungen auf anderem Wege vielfache Unzuträglichkeiten hervorgerufen haben.

7. Verkauf und Zahlung. Der Verkauf eines Kunstwerks wird dem Künstler oder Eigner von demjenigen Vereine, bei welchem derselbe Statt gefunden hat, angezeigt und von diesem nach geschehener Eincassirung nach Schluss der Ausstellung des betreffenden Vereins, Zahlung geleistet. Letztere geschieht in portofreier Uebersendung, jedoch auf Risico des Empfängers, in vollwichtigen Louisd'or oder auch in Wechseln oder Anweisungen, wogegen die Empfänger verpflichtet sind, eine eigenhändige Bescheinigung des Empfangs an den Verein zurückzusenden.

Beschlossen *Bremen* im Juni 1853.

Der Norddeutsche Gesammtverein
der verbundenen Kunstvereine von
Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock, Stralsund und Greifswalde.

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 48. Sonnabend, den 26. November. 1853.

Bau-Sagen.

Von **F. Kugler.**

VIII. Vom Theater zu Aspendus.

Von den Höhen des Taurus gen Süden fliessend, durchschneiden der gelbe und der weisse Fluss, die von den Alten Cestrus und Eurymedon genannt wurden, das pamphylische Küstenland. Dichte Waldung zieht sich zwischen beiden Flüssen hin. Der fränkische Wandrer, der mit seinem Gefolge die Gegend durchstreift, die verschollenen Alterthümer des Landes aufzusuchen, trifft nur auf einzelne dürftige Hütten, nur — wo sich hier oder dort eine Lichtung bildet — auf eine kleine Ziegenheerde, deren Hüter, ein brauner Bube, ihm verwundert nachstarrt. Wenig betretene Pfade, oft kaum erkennbar, oft von wuchernden Lianen völlig verschränkt, irren durch den Wald; hätte der Wandrer nicht seine getreue Bussole zur Hand, die ihm die Richtung gen Osten giebt, wo am weissen Flusse die Ruinen des alten Aspendus liegen müssen, er hätte geringe Hoffnung, das Ziel seiner Irrfahrt zu erreichen. Nach langer mühseliger Reise tritt er endlich auf eine Höhe hinaus, und die weite Ebene liegt frei vor seinen Blicken. Eine mächtige Wasserleitung, deren Pfeiler nnd Bögen, einem wundersamen Brückenbau vergleichbar, über Thäler und Schluchten und breite Sümpfe hingeführt sind, leitet seinen Blick tief in das Herz der Ebene, wo Trümmerhaufen und stolz aufragendes Mauerwerk, noch zu fern zwar, um ihre Gestalt und Beschaffenheit genau zu erkennen, ihm die Denkmäler der alten Stadt ankündigen.

Er hat die Sümpfe im weiten Bogen umschritten, sich durch Röhricht und Genist hindurchgearbeitet und steht vor den Ruinen, zwischen denen, für die heutigen Bewohner des Ortes, ein Paar armselige Hütten sich hinziehen. Ein stolzer, palastartiger Bau, kaum beschädigt und nur durch seine öden Fenster andeutend, dass er keine Besitzer mehr hat, fesselt vor Allem seine Blicke. Aus dem Thor des Gebäudes tritt ihm singend ein junger Bursch entgegen, dem das schwarze Gelock um die Schläfe fliegt. Er frägt ihn nach dem Namen des Gebäudes. Der Bursch lacht, und sein Lachen klingt fast wie Spott. Von wannen kommst du, so antwortet er, dass du Bal-Kis-Seraï, — das Schloss der Tochter des Honigs, — nicht kennst?

Es war die Hinterseite des Gebäudes, vor welcher der Wandrer stand. Er tritt in das Innere, und tiefes Staunen ergreift ihn. Er findet sich in einem Theaterraum. Aber nicht, wie sonst bei den antiken Theatern Asiens und Europa's, sind es zusammenhanglose Reste, die ihn umgeben und die der Phantasie des Erklärers immer und immer wieder spotten; hier ist Alles da, Alles vollständig erhalten, wie es einst war. Nur die Rüststangen sind aufs Neue in die Balkenlöcher der Scene einzulassen, nur das Velarium ist oben über den offenen Raum auszuspannen, nur die Cithern und Flöten, nur die Heroen fehlen, deren Stimme von der erhöhten Bühne erschallen soll.

Der Wandrer hat sich sinnend auf die Stufen des Theaterraumes gesetzt. Wo die schönen Weiber von Aspendus einst sassen und dem Spiele zuschauten, da quellen jetzt duftige Blumen in bunter Farbenpracht hervor; Schwärme von Bienen, die oben in den Gebälken des Baues nisten, summen in den Blumen; zierliche Schlänglein, denen du furchtlos nahen magst, spielen unfern auf den warmen Steinen. Da rührt es an die Schulter des Wandrers; der Bursch, mit dem er vorhin gesprochen, steht ihm zur Seite. Blitzenden Auges deutet er nach dem Marmorgiebel empor, der sich in der Mitte des Scenenbaues erhebt. In die Betrachtung des Ganzen versunken, hat der Wandrer den Giebelschmuck noch nicht näher ins Auge gefasst. Da ist ein reicher üppiger Akanthuskelch gebildet, von dem sich Rankenwindungen mit Blättern und Blumen durch das Giebelfeld hinziehen; aus der Mitte des Kelches aber taucht eine zarte Mädchengestalt empor, ohne verhüllendes Gewand, in reiner keuscher Schönheit, mit beiden Händen sich an den aufsteigenden Ranken haltend.

Sie gefällt dir? spricht er lächelnd zu dem Burschen. Kannst du mir ihren Namen nennen?

Ihren Namen? Freilich! Es ist Bal-Kis, die Tochter des Honigs.

Ein seltsamer Name!

Seltsam? Du kennst die Tochter des Honigs nicht?

Erzähle mir von ihr!

Was kommst du zu uns, wenn du von ihr nicht weisst? Doch sei es! Höre! Der Schlangenkönig hat hier am weissen Flusse gewohnt, — aber von dem wirst du auch nicht wissen. Er hatte den Leib eines Menschen, und seine Füsse waren Schlangen. Was lächelst du? Mein Vater, der draussen in der Welt gewesen ist, hat ihn selbst gesehen, auf Steinen abgebildet, und Andre waren dabei, die ihn mit Lanzen und Keulen und gar mit Blitzen bekämpften. Er ist wahrlich mächtig gewesen, dass sie Alle sich so furchtbar gegen ihn bewaffnen mussten. Die Schlangen waren seine Diener. Aber sein Herz war traurig, denn er war allein und hatte kein Weib. Da erzählte ihm eine Schlange von der Königin des Honigs, die in dem Walde herrschte, durch den du gereiset bist, die dort in den Felsgrotten wohnte und der die Bienen dienten; sie war schön wie keine Andre auf der Welt. Da wollte er sie zum Weibe haben und sandte seine Diener zu ihr, um sie zu werben; sie aber hatte einen Widerwillen gegen den Schlangenfüssler, und weil sie meinte, dass sie durch das Sumpfland vor ihm geschützt sei, gab sie ihnen eine kränkende Antwort. Da ergrimmte der König und baute durch das Sumpfland die lange Brücke, und stürmte darüber hinaus mit seinem Volk und bemächtigte sich der Königin des Honigs mit Gewalt. Sie wurde nun seine Königin; aber ihr Herz war voll Grames, dass sie von ihren getreuen Bienen getrennt war, und nach einem Jahre, als sie dem Könige eine Tochter geboren hatte, starb sie. Der König war untröstlich über ihren Tod. Aber seine Tochter wuchs heran, noch viel, viel schöner als die Mutter gewesen war, und in ihrem Anblick fand er endlich wieder Trost. Sie wurde Bal-Kis genannt, die Tochter des Honigs. Und dass sie ihm nimmer zürnen möchte ob des Geschickes der Mutter, gab er ihr das Erbe zurück, das ihr von der Mutter zukam, das Königreich der Bienen, und baute ihr dies Schloss, ihr Reich von hier aus zu beherrschen.

Und was ist hernach aus der Tochter des Honigs geworden?

Was aus ihr geworden ist? wer frägt danach! Schau hin: sie blickt all Tage nieder auf ihr Schloss, und alle Tage bringen die Bienen ihr ihren Gruss. Und das Schloss ist stehen geblieben, während die übrigen Paläste des Ortes zusammengefallen sind, und wir wohnen hier, und die schöne Tochter des Honigs blickt auch auf uns, wenn wir zu ihr emporschauen!

Der Bursch schweigt, und der Wandrer bereitet sich, kunstgerechte Risse von dem merkwürdigen Gebäude anzufertigen.

Die neue Pinakothek in München.

Von **Dr. Ernst Förster.**

Die neue Pinakothek in München zwischen der Barrer-, Arcis- und Theresienstrasse, durch letztere geschieden von der alten Pinakothek, mit welcher sie in paralleler Richtung steht, ist im Auftrag des Königs Ludwig und aus dessen Privatmitteln von dem k. Oberbaurath Voit erbaut worden. Der Bau begann im Spätherbst 1846, und obwohl er gegenwärtig noch nicht als ganz vollendet zu betrachten ist, da sowohl in den Räumen des Erdgeschosses als an der Aussenseite in Norden und Westen noch gearbeitet wird, so ist doch die Gemäldesammlung in dem oberen Stockwerk aufgestellt und seit dem 25. Oct. d. J. zugänglich, die neue Pinakothek mithin eröffnet. Die Wirkung, die das Ganze auf das Publikum gemacht, könnte nicht wohl günstiger sein und sprach sich unverholen und energisch in der allgemeinen Theilnahme an dem von den Münchner Künstlern dem König Ludwig veranstalteten Dank-Fackelzug am 29. Oct. aus. Jedenfalls ist die Eröffnung dieser Anstalt ein bedeutender Moment in der Geschichte des Münchner Kunstlebens und fordert zu einer eignen Besprechung in diesen Blättern auf.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst

Zweck und Bestimmung des Gebäudes,

so erkennen wir darin die (für Deutschland wenigstens) ganz neue Aufgabe, der Malerei unsers Jahrhunderts eine Sammelstätte zu bereiten gleich denen, darin die Schätze älterer Malerschulen vereinigt sind. Die Galerien der letztern Art sind grossentheils entstanden dadurch, dass man Gemälde, die eine ganz andere ursprüngliche Bestimmung hatten, entweder dieser Bestimmung entzog, oder wenn sie ihr bereits entzogen waren, vor dem Verschwinden im Privatleben oder vor gänzlichem Untergang sicher stellen wollte und sie dem öffentlichen Leben zugänglich erhielt. Ungewollt wurden sie Quellen für die Kunstgeschichte und in dieser Eigenschaft, vornehmlich neuer Zeit, so hoch geachtet, dass man fast überall die in ihnen enthaltenen Werke als Zeugnisse einer ganz besondern, unter sich verschiedenen Kunstthätigkeit nach Schulen, d. h. nach historischen Motiven ordnete. Bei der Anlage der neuen Pinakothek in München konnte eigentlich nur das letztgenannte Motiv in Frage kommen, indem es galt, von der Kunstthätigkeit einer bestimmten, nämlich der neuesten Zeit, anschauliche Beweisstücke aufzustellen. Da bei den öffentlichen Werken, namentlich den Frescomalereien, immer nur wenige Künstler ihr Talent zu zeigen Gelegenheit haben, da die Kirche weniger als ehedem ihre Kräfte in Anspruch nimmt, da ein grosser Theil von ihnen an den bestehenden öffentlichen Anstalten kaum eine Stelle für sich finden würde, so erhält eine neue Pinakothek eine hohe praktische Bedeutung für die lebende Kunst; indem sie Zeugniss ablegen soll von ihr, muss es den Jüngern und Meistern derselben daran gelegen sein, zur Zeugenschaft berufen zu werden; sie ist ein wirksames Beförderungsmittel der Kunst, aber eben darum auch ein mahnendes Beispiel für Andere, für Fürsten und Städte, in gleicher Weise der gegenwärtigen Kunst Ehrenbahnen zu eröffnen und ihrer Geschichte redende Denkmale zu sammeln.

Haben wir uns so mit dem Gedanken und der Anlage der Sammlung befreundet, so dürfen wir auch den ersten Schritt der Ausführung nicht unbeachtet lassen, wenn er auch nicht für jeden Wiederholungsfall maassgebend sein kann: nämlich den Entschluss, diese Galerie nicht in einem vorhandenen Gebäude unterzubringen, sondern ihr ein eignes, nur ihr gewidmetes Haus aufzuführen und so die erste und wichtigste aller Künste, die Baukunst, an der Ausführung der Idee thätigen Antheil nehmen zu lassen.

Betrachten wir nun, wie

die Architektur

ihre Aufgabe aufgefasst und gelöst hat, so wird es uns nicht leicht gemacht, den von dem Architekten unfehlbar beabsichtigten Standpunkt zu finden, die Stelle, wo Sinne, Gemüth und Verstand ergriffen und wenigstens theilweis befriedigt werden. Mit einer fast beispiellosen Resignation hat er auf alle architektonischen Mittel verzichtet, durch welche ein Bauwerk von aussen imponirt, auf Massen und ihre Gegensätze, auf eine Gesammtsilhouette, wie auf Profilirungen im Einzelnen. Da sind keine Gliederungen und schattengebende Vorsprünge; die Fenster haben keine Umrahmungen und Verdachungen; nur die schmale Vorderseite gewährt durch eine kleine offne Vorhalle einige Abwechslung und eine rings um das Gebäude laufende Mauerkrone mit feingeformten Blumen und ein wenig Polychromie vertritt mit einigen Pfeilercapitälen der Vorhalle das Ele-

ment der Ornamentik. Die auf diesem Wege an den Tag gelegte Bescheidenheit des Baumeisters erreicht ihren Gipfel durch die Art und Weise, wie er mit seinem Werke vor der Malerei zurücktritt, der er einen so grossen Raum angewiesen und eine so grosse Ausbreitung gestattet, dass seine Mauern nur als das Gerüst dastehen, darauf die Gemälde zur Schau ausgestellt sind.

Es ist das Gebäude ein ganz einfaches Rechteck von 101 F. Breite und 368 F. Länge. An der (schmalen) Ostseite schneidet die Vorhalle, an der Westseite ein die Breite einnehmender Saal je ein Stück von diesem Rechteck ab. Der Rest ist durch zwei Innenmauern in drei Längentheile geschieden, davon der mittlere überhöht und vom Grund aus 90 F. hoch ist. Dieser ist im obern Stockwerk in fünf grosse Säle abgetheilt; in gleich viele der schmalere und niedrigere gegen Süden gelegene Theil, während der an der Nordseite in vierzehn Cabinete getheilt ist. Sämmtliche Säle, von durchaus wohlthuenden Höhen- und Weitenverhältnissen, erhalten ihr Licht von oben, die Cabinete dagegen durch Seitenfenster. Das Oberlicht ist inzwischen nicht in (überstehende) Laternen gefasst, sondern dringt durch Glasfenster, die in der Ebene des Daches liegen, und geben selbst an trüben Tagen vollkommen genügendes Licht. Der Ein- und Aufgang zur Sammlung ist an der Ostseite; ein Portal ist ausserdem in der Mitte der Südseite. Zu ersterem führt eine Doppeltreppe, deren Geländer von romanischen Zwergsäulen gebildet wird. Zwei achteckige Pfeiler romanischer Form von geringem Durchmesser mit aufgesetzten Rundbogen dreitheilen die Vorderseite der Halle in den Eingang und zwei gleichgrosse mit Brüstung versehene Oeffnungen; eine ganz gleiche Anordnung, unmittelbar darüber, fast ohne Mauerfläche dazwischen, bildet eine offene Loggia, die die Räume der Süd- und der Nordseite verbindet, ohne von der Vorhalle oder der Treppe aus zugänglich zu sein. Aus der Vorhalle führt ein hohes, weitvortretendes Portal von grauem Stuckmarmor zu den Räumen des Erdgeschosses; eine breite Doppelstiege aber zu dem obern Stockwerk und der Gemäldesammlung.

Ehe wir inzwischen zu dieser aufsteigen, verlangt es die Ordnung, dass wir noch einen Blick werfen auf

die Freskobilder

an den Aussenseiten des Gebäudes, um so mehr, als der ihnen vorausgesagte baldige Untergang sich mit unzweideutigen Zeichen bereits ankündiget. Sie wissen, welchen Widerspruch diese von W. v. Kaulbach entworfenen, von Nilson ausgeführten Gemälde hervorgerufen haben; vielleicht auch, dass ich zu den Gegnern derselben gehöre. Die Gegner aber und der Urheber dieser Bilder stimmen im Wesentlichen, nämlich darin überein, dass damit, wenn nicht gerade eine Geringschätzung, doch nichts weniger als eine Werthschätzung oder gar eine Verherrlichung der heutigen Kunst beabsichtigt oder gegeben sei. Ungeachtet seiner eignen ganz eminenten Gaben, für die in gewisser Beziehung die Kunstgeschichte aller Zeiten kein zweites Beispiel kennt, achtet Kaulbach das, was er gethan und was durch seine Zeit- und Kunstgenossen geschehen, gegenüber den Werken älterer Zeiten, nicht der Rede, wenigstens nicht der Lobrede werth und hat demnach den Auftrag, dem er nicht ausweichen konnte, von der leichten Seite genommen, Spass gemacht und, soweit es zugelassen wurde, Spott getrieben. Wir, die wir der Kunst der Gegenwart — weder in Vergleich mit der ältern, noch überhaupt — einen so kleinen Werth beilegen können, die wir vielmehr eines der herzerfreuendsten Zeugnisse der noch nicht erstorbenen schöpferischen Kräfte unserer Nation und somit ein Stück deutsche Geschichte darin erblicken, können mit des Künstlers Auffassung um so weniger übereinstimmen, als hier ganz besonders die Kunstthätigkeit des Königs Ludwig das Thema der Darstellung bildet und diese — seine Künstler mögen nun hoch oder niedrig stehen — ohne Vorgang in der Geschichte, der höchsten Bewunderung jetzt und in Zukunft würdig und gewiss ist.

Da der Inhalt der Gemälde wenigstens theilweis in diesen Blättern besprochen worden, werde ich nicht auf ihre Einzelnheiten eingehen, sondern nur den Gedanken und seine Hauptgliederungen anzugeben versuchen. Das Thema bildet, wie gesagt, die Kunstthätigkeit des Königs Ludwig, und demgemäss sehen wir an der Eingangseite die verschiedenen Künste allegorisch repräsentirt, die Baukunst mit Bildnerei und Erzgiesserei, die Malerei mit Porzellan- und Glasmalerei. An der Südseite ist sodann in sieben grossen Bildern des Königs und der Künstler Kunsteifer dargestellt; im vierten oder mittlern nämlich der König als Sammler älterer Werke der Bildnerei und Malerei, in den drei ersten aber drei verschiedene Vorbereitungsstufen zu der nachfolgenden Thätigkeit. Im ersten wird von den Vertretern der neuen klassischen und der neuen romantischen Richtung der akademische Schlendrian bekämpft; im zweiten sieht man deutsche Künstler sich den ersten Eindrücken des römischen Lebens hingeben; im dritten studiren sie nach Meisterwerken der antiken und mittelalterlichen Kunst. An dieser Stelle tritt schon die Einwirkung des Königs sichtbar auf, indem er Einzelne aus diesem Kreis zur Ausführung seiner Pläne berufen lässt. Das fünfte Bild zeigt sodann die vom König beschäftigten Architekten, das sechste die für ihn arbeitenden Maler und das siebente die Bildhauer. An der Westwand folgen drei Bilder mit Darstellungen aus den Werkstätten der Erzgiesser, Porzellanmaler und Glasmaler. An der Nordwand sind noch zwei grosse Gemälde aus dem Münchner Kunstleben: ein Künstlerfest und die Ueberreichung des Künstler-Albums an König Ludwig. Zwischen den Fenstern aber derselben Wand stehen unter Genien, die Festons tragen, die überlebensgrossen Gestalten von Thorwaldsen, Klenze, Cornelius, Ohlmüller, Peter Hess, Gärtner, Schnorr, Heinrich Hess, Rottmann, Ziebland, Schwanthaler, Schorn, Kaulbach und Schraudolph.

Die Gemäldesammlung

der Neuen Pinakothek hat an ihrer Spitze im Eingangsaal das Bildniss des Königs Ludwig von W. v. Kaulbach. Der König im Hubertus-Ordenskleid bewegt sich vom Thron herab, an dessen Stufen vier Pagen knien und Schilde halten. Es ist ein Repräsentationsbild, dessen Pathos an's Theatralische streift; es ist aber von schöner Farbenwirkung und Modellirung.

Im zweiten Saale wird die Hauptwand eingenommen durch ein immenses Bild der Sündfluth von C. Schorn. Der Künstler, der seine Bildung halb unter Cornelius, halb in Paris gewonnen, ist vor der Vollendung des Bildes gestorben und der König hat es unvollendet gelassen. Es ist ein Gemälde voll grosser, poetischer Gedanken und auf eine mächtige Farbenwirkung berechnet. Letztere wäre vielleicht erreicht worden, die ersteren aber entbehren des in der Kunst unerlässlichen, versöhnenden Gegensatzes. Denn wer vermag den Anblick gänzlicher Entartung und Verdorbenheit, der Herz- und Gottlosigkeit, deren Untergang hier in grellen Zügen geschildert wird, auszuhalten, wenn das Auge nicht auf einer Stelle ausruhen kann, an welcher das Gesetz und das Ebenbild Gottes festgehalten wird? Denn im Untergang allein, der ja Gerechte und Ungerechte gleichmässig trifft, kann das versöhnende Motiv nicht gefunden werden. Uebrigens ist die Anordnung ungeachtet der auf eine Bergspitze zusammengedrängten Menge klar, und die gleichmässig Alle durchdringende Todesangst auf das mannichfaltigste motivirt.

In demselben Saal befindet sich die Grablegung Christi von A. Fischer, einem Künstler, der unter dem Einfluss von H. Hess sich entwickelt hat. Ohne besondere Eigenthümlichkeit in Auffassung und Darstellung macht das sehr grosse Bild durch die darin herrschende edle Ruhe, durch die tiefe harmonische Färbung und gleichmässige ernste Durchführung eine sehr gute Wirkung. Noch finden sich hier Architekturbilder von Vermeersch, Aug. v. Bayer, Bosboom (aus Amsterdam), Ainmüller (zwei Ansichten aus der Westminster-Abtei), Kirchner, und ein lebensgrosses Genrebild von dem Belgier Navez. Man sieht, es ist eine Scheidung weder nach Kunstgattungen, noch nach Schulen beabsichtigt, und somit dem ursprünglichen, historischen Beweggrund des Gebäudes eine ins Einzelne fortgesetzte Folgerung nicht gegeben, was ohnehin bei der auf etwa dreihundert Bilder beschränkten Sammlung durch äusserliche Hindernisse erschwert gewesen wäre.

Der dritte Saal der Mitte, verbunden durch einen hohen Bogen mit dem dritten Saal der Südseite, ist vorzugsweis den Werken Kaulbachs gewidmet. In letzterem sind die in Oel gemalten Skizzen zu den Freskobildern der Aussenseite aufgestellt, ein gutes Zeugniss für letztere, die sich namentlich im Ton sehr genau an die Entwürfe gehalten haben. Beiläufig! nach meiner Ueberzeugung nicht zum Vortheil der Bilder und ihrer Wirkung. Es ist ein Irrthum, in welchen das Verlangen nach malerischem Effekt unsre Künstler immer von Neuem führt, den Freskogemälden den Ton von Oelbildern zu geben. Abgesehen, dass die tiefen Localfarben: dunkelroth, braun, schwarz, blauschwarz, schwarzgrün u. s. w., wie sie hier angewendet sind, in Fresko sehr schnell wachsen und dunkle Massen ohne Formenunterschiede werden, ist der tiefe Farbenton eines Oelgemäldes viel zu schwer für eine Beigabe der Architektur und liegt — namentlich bei so umfangreichen Bildern — wie eine Last darauf, statt dass lichte Farben die Mauermasse aufzuheben scheinen.

Das Hauptbild des Mittelsaales ist die Zerstörung Jerusalems. Ich habe mir meine Bewunderung dieses ausserordentlichen Werkes weder durch übermässig lobende, noch durch eine verurtheilende Kritik, noch auch durch das, was mir daran fehlerhaft scheint, je im mindesten schmälern lassen. Jetzt, an der Stelle, die ihm durch königliche Fürsorge besonders bereitet worden, im Vollbesitz seiner malerischen Wirkung, zumal bei einem früher nie zu ermöglichenden weiten Abstand, wird kaum eine andere Empfindung als die der Bewunderung Platz greifen können, zumal, wenn man bedenkt, dass dies eine Art Erstlingswerk des Künstlers ist, dass er daran — ein Autodidakt — die Schule der Oelmalerei bei sich selber durchgemacht hat.

Es hängen noch in dem Saal zwei lebensgrosse Bildnissfiguren von ihm, Gestalten aus einem Künstler-Maskenfest; ferner eine Landschaft von Heinlein, ein Seesturm von Jacobs (aus Antwerpen) und zwei grosse Wildpretstücke von W. Melchior und B. Adam.

Das Hauptbild des vierten Saales ist der Einzug des Königs Otto in Nauplia 6. Febr. 1833. von Peter Hess, ein durch die lebendige Darstellung und wahrhafte Charakteristik, sowie durch seine vielen Bildnissfiguren höchst interessantes, übrigens sehr bekanntes Gemälde. Ausserdem enthält der Saal mehrere grosse Landschaften von Zwengauer, Wagenbauer, Alb. Zimmermann, Chr. Ezdorf, Achenbach und Jos. Koch, dazu ein Schlachtenbild von W. v. Kobell.

Im fünften Saale fesselt uns vor allen ein grosses Altargemälde von Heinr. v. Hess. Wohl die Mehrzahl der religiösen Bilder in Galerien sind Altarbilder und haben als solche in Kirchen gedient; zum ersten Mal vielleicht ist ein Altarbild mit der ausdrücklichen Bestimmung für eine Galerie gemalt worden; ein mehr cultur- als kunstgeschichtlich beachtenswerther Umstand; denn weder in Auffassung und Anordnung, noch in der Ausführung hat sich Hess von dem ihm eignen, strengen Kirchenstyle entfernt. Maria sitzt mit dem segnenden Christuskind auf einem Thron, über welchem Engel schweben. Die vier Kirchenväter, als Repräsentanten der Kirche, umgeben den Thron, und weiter nach vorn knien die vier Patrone der von König Ludwig in München erbauten katholischen Kirchen, der h. Bonifacius mit dem Modell der ihm geheiligten Kirche, der h. Ludwig in gleicher Weise und St. Stephan mit dem Modell der Allerheiligen-Hofcapelle; das Modell der Mariahilf-Kirche in der Au wird zu Füssen der Maria von einem Engel gehalten. Zeichnung und Charakteristik dieses (14 Fuss hohen, 10 Fuss breiten) Gemäldes sind von grosser Feinheit, und eine edle Ruhe liegt über dem Ganzen, selbst in den bescheidenen, unter sich sanft verbundenen Farben. Aber — in einem kleineren Raum bei eingeschränkterem Lichte gemalt — verliert es in seiner jetzigen Aufstellung vielleicht selbst durch das Oberlicht etwas an sinnlicher Wirkung, so dass die Formen nicht deutlich genug mehr hervortreten.

In diesem Saale ist nur noch eine sehr grosse Landschaft von Dorner mit Vieh von Wagenbauer. (Schluss folgt.)

Farbige Statuen.

Wenn es der Zweck der Kunstthätigkeit wäre, die Wirklichkeit materieller Existenz zur Anschauung zu bringen, dann müsste auch die Wachsfigur und das lebende Bild der Gattung nach das höchste Kunstwerk sein; denn beide bringen es zur möglichsten Täuschung der Wirklichkeit. Ist es aber das Wesen und der Zweck der Kunst, die spirituelle Wesenhaftigkeit und die charakteristische Eigenthümlichkeit der Dinge herauszuheben und zu gestalten, vereinigen sich darin Leben und Kunst, die wahrhafte Psyche zur Erscheinung zu bringen, dann geht auch die Aufgabe der Darstellung für den Sinn nicht bis auf das Unwesentliche und Zufällige und noch weniger über dieses hinaus. — Göthe's Wort erscheint uns zur Aufführung nicht unpassend: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt“[1]). Dass aber die Sculptur, um von dieser zu reden, reiche Mittel genug besitzt, jene höhere Wirklichkeit zur Erscheinung zu bringen, beweisen die grossen Meisterwerke der Alten und Neueren, und es mag selten wohl ein Bildhauer über diese Mittel der Sculptur hinausgreifen, wenn er sie vollständig erkannt und zu beherrschen gelernt hat. — Weil aber die Sculptur einmal Sculptur ist, muss sie auch innerhalb ihrer Mittel bleiben. Die Farbe aber ist in ihrem Wesen ein ganz Anderes, Gegensätzliches; sie ist leicht, flüchtig und bewegt, die Sculptur dagegen ernst, bleibend und ruhig; und diese Grundunterschiede gestalten jede vereinigende Annäherung zur Verunreinigung. Und was ist damit gewonnen, wenn die Farbe uns das durch seinen Wurf und Falten charaktervolle Gewand blau oder grün zeigt, da sich ein solches Streben der Belebung doch nur auf die Aeusserlichkeiten durchführen lässt? Denn die Statue wird das blaue Auge und die rothen Lippen doch nicht bewegen; sie bleibt immerhin eine todte Statue. Darum lasse man auch die Lippen ohne Roth und das Gewand ohne Blau, und den Beschauer ohne den Zwiespalt, den solche Beschwörungen des materiellen Daseins hervorrufen.

1) Göthe, Wahrheit und Dichtung. III. 49.

Den immer wiederholten Hinweis auf die Polychromie der Griechen in der Blüthenperiode der Kunst sollte man so lange auf sich beruhen lassen, bis erwiesen polychromirte Werke dieser Blüthenzeit einige Sicherheit an die Stelle der Vermuthungen gesetzt. Wir wollen dabei nicht verschweigen, dass in jüngster Zeit zu Neapel eine polychromirte Statue, die in Herculanum gefunden worden ist, aufgestellt wurde; sie stellt eine männliche Figur dar, ist aber leider noch nicht der allgemeinen Betrachtung übergeben [1]).

Wie die meisten Versuche, der Polychromie in der Sculptur wieder Eingang zu verschaffen, unglücklich ausfielen, so muss man dies auch von einem solchen Versuche sagen, der hier in Rom vorgenommen wurde. Der bekannte Englische Bildhauer Gibson hat dazu die Darstellung der Venus gewählt. Man müsste nun wohl von einer Statue, zu deren Wirkung die Farbe hinzugezogen wird, vorerst Vollendung der Form verlangen, und diese vermissen wir in diesem Werke allerdings. Wir finden in dieser Venus nur die Verkörperung eines sinnlichen Elements, ohne den Adel, der in der Sinnlichkeit der Antike liegt. Demgemäss erscheinen die Körperformen, wenn auch überall mit Geschick und Talent gemacht, nirgend edel und idealisch. Die ungefähr lebensgrosse stehende Figur scheint in dem Moment aufgefasst zu sein, wo sie von einer gewissen Sehnsucht getrieben, in die Ferne späht; sie hält in der linken Hand den goldenen Apfel und die Rechte legt sich unter den linken Arm an ein langes Gewand, welches von hier herabfällt und eine Schildkröte halb bedeckt; der rechte Fuss ist bis auf die Zehenspitzen erhoben. Was fügt die Polychromie nun zu dieser Darstellung hinzu? Das lockige Haar hat einen leichten, gelblichen Ton; es wird von blauen Bändern netzartig zusammengehalten. Das Auge ist gleichsam blau angelaufen, die Lippen ebenso röthlich, der Apfel in der linken Hand ist vergoldet, und ein Armband des linken Oberarms trägt Goldverzierungen. Der ganze Körper hat einen gelblichen, warmen Ton, theils hervorgerufen durch das kühle milchweisse Gewand, welches von roth und blauen Randstreifen eingefasst wird. Die Schildkröte ist vergoldet. — Gewiss ist die Farbe mässig angewandt; allein man fragt dennoch: was bezweckt sie hier, welchen Eindruck erhöht sie? Sicher nicht den des Lebens!

Eine kleinere polychrome Figur von Emil Wolff, die fast ganz durch ein Bronzegewand bekleidet wird, kann uns ebensowenig zusagen. — So Spärliches wir von der Polychromie der Alten wissen, so war sie gewiss keine derartige Anmalung durch Pinsel, wie in dieser. Es ist durch Hittorff [2]) und Andere viel Sinnverwirrendes und ausser Kugler's Werk [3]) wenig Verständiges in dieser Angelegenheit geredet worden. Wir können es uns nicht versagen, eine beiläufige Note Welkers zum Schluss hierhin zu setzen [4]):

„Offenbar hat also die Kunst in ihrer Fortbildung die kleine in Farben gegebene Nachhülfe des Ausdrucks als eine dem höheren Styl und der in die reine Form gelegten Würde nicht angemessene Nebensache abgestreift, und nicht in einer entstellenden Buntheit eine Illusion gesucht, die durch den Charakter der Gestalten, Stellungen, Geberden, durch den Gesichtsausdruck zu erreichen, die höhere Aufgabe selbständiger, idealer, erhabener Bildkunst war. Einige Aussendinge, wie etwa Schild, Lanze, Zügel aus Metall liessen sich in eine übrigens auf ihr Element, den Marmor und die Form beschränkte Darstellung von so erhabenem Umfang und Gehalt, eher aufnehmen, als grelles Roth oder mattes Blau — als nichtssagende Verzierung an Werken beibehalten, die dem Geschmacke der Zierrathen in ihrer hohen Einfalt so gänzlich fremd erscheinen. Den Sinn der südlichen Völker für lebhafte Farben im gemeinen Leben sollte man nicht übertragen auf die Regionen vollendeter Bildhauerei, wo das ideale in der Auffassung und in den Weisen und Mitteln der Darstellung eine so grosse und so sichere Herrschaft ausübt." ♎

1) Nach der uns gegebenen Versicherung eines italienischen Künstlers ist diese Figur von kolorirtem Marmor. D. Red.

2) Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrôme chez les Grecs.* Paris 1851.

3) Neu abgedruckt in seinen kleinen Schriften. 1. Bd. 2. u. 3. Lief.

4) Welcker, alte Denkmale. I. 29.

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

III.

(Pieta des Signorelli.[1])

Es ist uns, da wir keine Mühe gescheut haben, gelungen, über die besprochene Pieta des Lucas Signorelli nähere Auskunft zu erlangen.

Zur Verbesserung unserer vorigen Beschreibung fügen wir hinzu, dass das Bild auf Holz gemalt ist und die Grösse von 4 Fuss Höhe und 3½ Fuss Länge hat.

Die Mitteltöne sind graugelb, Schatten und Lichter schraffirt, die Berandung des Gewandes und die beiden Nimbus in Gold ausgeführt.

Wir wenden uns zur Geschichte des Bildes, und glauben bei der Wichtigkeit, welche die Pieta des Michel-Angelo hat, einestheils als ein Werk, welches einen Hauptabschnitt seiner Jugend charakterisirt, anderentheils wegen der vielfachen Untersuchungen, die über dieses bedeutende Kunstwerk jederzeit geführt worden sind, — wie bei der unbezweifelbaren Thatsache, dass Michel-Angelo die Idee seiner Arbeit dem Bilde des Signorelli entnommen hat, wenn sie auch bei ihm in noch so hohem Grade veredelt erscheint, — zu dieser Ausführung verpflichtet zu sein [2]).

Der jetzige Besitzer, Signor Gianmaria, erwarb das Bild von einem in Rom angesehenen Manne mit Namen Tomassini, der es von dem Maler Giangiacomo erworben hatte. Dieser Giangiacomo, der das Gemälde von dem bekannten Wicar erhielt, hinterliess mit demselben folgendes Schriftstück [3]):

1) Als wir unsern vorigen Bericht absandten, war es uns nicht möglich, das Bild von Correggio nochmals zu sehen; weshalb wir jetzt, nachdem dieses geschehen, zu dessen Beschreibung nachtragen, dass das Untergewand der Maria von rother Farbe, das darüberfallende grüne Obergewand am rechten Arm eine weisse Innenseite zeigt und der Kopf von einem weissen Tuch bedeckt wird. Die heilige Catharina ist braungewandet über einem weisslichen Unterkleide, das in seiner Innenseite am Aermel auch braun ist; sie ist ohne Kopftuch und hat, wie die übrigen Figuren, blondes Haar. Das Kind wird von einem weissen Hemdchen bekleidet. Das Roth, Grün und Gelb ist im Lichte hellweiss und tief im Schatten; die Mitteltöne zeigen die meisterhafte Durchsichtigkeit des Künstlers, die weissen Töne gehen darin ins Gelbliche. Das Licht fällt auf die Profilfigur der Maria, den oberen Theil des Gesichtes des Kindes und sein rechtes Aermchen, und beleuchtet zum Theil auch die Catharina. Eine Benutzung der Composition findet sich in einem Schulbilde, vielleicht von Parmeggianino, im hiesigen Kunsthandel.

Zum grösseren Bilde des Botticelli bemerken wir noch, dass uns wohl die Inschrift seines Bildes der Anbetung bei Young Ottley in London bekannt war, wir diese aber nicht sowohl als ein Monogramm, sondern als Beigabe besonderer Bedeutung ansehen.

2) Die Bemerkung des Vasari im Leben des Signorelli: „Zu Monte santa Maria malte er für jenen Herrn eine Tafel mit dem todten Heiland" — giebt ihrer Kürze halber keine Aufklärung über unser Bild.

3) Wir geben lieber zu der obigen Uebersetzung das Originalschriftstück.

„Dieses Bild besass ein gewisser D. Giuseppe Lelli, Archivar vom heiligen Officium, welcher versichert, dass man dieses Bild in der alten Peterskirche verehrte, — dass der Cardinal Dionigi beim Wiederaufbau der Kirche dem Michel-Angelo die jetzt existirende Gruppe der Pieta, als Nachahmung des Gemäldes von Signorolli, bestellte, indem auch keine andere Abweichung vorkommt, als an einer Hand und der kleinen Veränderung in der Kopfbedeckung der Jungfrau. Ferner, sagt er, dass dieses Chiaroscuro schon seit vielen Jahren in seinem Hause sei, von seinen Eltern in einem Verkauf von Gegenständen, die der alten Sakristei der Peterskirche angehörten, erworben sei, zur Zeit, als die neue (nämlich die Sakristei) von Pius VI. errichtet wurde.

Lelli verkaufte dieses besprochene Bild an den Cav. Wicar, bei Gelegenheit als er von der Königin Murat nach Neapel berufen wurde, indem sie ihn zu ihrem Bibliothekar und Numismatiker ernannte; denn er war ein sehr erfahrener Literat und Archäolog.

Wicar hielt dieses Bild für eins der schönsten des Meisters, von dessen Gemälden in Toscana er den grössten Theil kannte, wo er einige Jahre die alten Meister studirt hatte und sich glücklich pries, dieses so seltene Werk zu besitzen. Diese Aussage habe ich selbst von dem Lelli und Wicar gehört, indem ich in meiner Jugend viele Jahre Schüler des Wicar gewesen bin. — Unterschrieben: Francesco Giangiacomo.“

Wenn dieses Zeugniss auch durchaus nicht den Charakter absichtlicher Täuschung an sich trägt, sondern durch die ganze Art seiner Abfassung Glauben erweckt, so wollen wir doch, und zwar um so mehr, versuchen, es mit erwiesenen Thatsachen in Uebereinstimmung zu bringen.

Den ersten wichtigen Punkt bildet die Behauptung, dass der Cardinal Dionigi dem Michel-Angelo seine Gruppe als Copie des Bildes von Lucas Signorelli aufgetragen habe. Es ist also zuerst festzustellen, ob in den Jahren 1498 oder 99, wo diese Gruppe begonnen wurde, weil sie in das 25ste Jahr des Michel-Angelo fällt, ein Cardinal Dionigi gelebt hat. Da nun auch Vasari sagt, der Cardinal Dionigi habe dem Michel-Angelo die Gruppe bestellt, aber zugleich auch diesen Cardinal, der, aus Frankreich stammend, den Familiennamen Villiers und den ihm beigelegten Namen de la Groslayo führte, zu einer Person macht mit einem anderen Rovano, — ein Irrthum, den schon Bottari nachweist und Condivi wiederholt [1]) —: so konnte dieses Zeugniss eines Schriftstellers, der in so vielen historischen Dingen irrt, hier um so mehr zum Nachweis auffordern, wo er eine Vermengung von Personen begeht, und es nicht gar fern lag, anzunehmen, unser Schriftstück verdanke seinen Cardinal der Notiz des Vasari. — Das Diarium der Peterskirche sagt aber nun, der Cardinal Dionigi, Giovanni de Villiers, gewöhnlich de la Groslaye genannt, ein vornehmer Franzose, der im Jahre 1474 zum Abt des Münsters von S. Denis in Paris erwählt wurde, sei vom Papst Alexander VI. (1492—1503) im Jahre 1493 mit dem Purpur bekleidet worden [1]). — Somit steht kein Hinderniss im Wege, dass der Auftrag von diesem Cardinal ausging, da er einestheils existirt hat, anderentheils seine Lebenszeit zusammenfällt mit dem Zeitraum, worin die Gruppe entstand. — Darüber erstreckt sich nun leider die Notiz des Diariums nicht, ob der Cardinal Dionigi dem M. Angelo wirklich den Auftrag gab, und zwar in der Art, dass er das Bild des Signorelli zum Vorbild nehmen sollte. Allein so entfernt lag es nicht, eine Darstellung, die wie jene des Signorelli *als* plastische Gruppe gedacht war, auch als solche ausführen zu lassen. — Diesen Theil unseres Schriftstückes können wir indess mit keinem anderen Beweis erhärten, als mit dem des Augenscheins, dass die Idee der beiden Werke ursprünglich dem Signorelli angehört, obgleich auch in seinen Lebensnachrichten keiner Erwähnung der Pieta geschieht [2]). — Unsere Urkund geht dann zur Parallele der beiden Werke über, auf die wir zurückkommen, und sagt, wie es an Lelli gekommen sei, zur Zeit des Neubaus der Sakristei unter Pius VI. Ob nun ein Neubau unter Pius VI. stattfand und zugleich ein derartiger Verkauf, der mit der muthmasslichen Lebenszeit der Eltern des Lelli zusammenpasst, wird sich ergeben.

Pius VI. regierte von 1775—95, und da Wicar, der es von Lelli kaufte, schon Decennien todt, also der Kauf gewiss 30 bis 40 Jahre her ist, — denn auch Giacomo, der Besitzer nach Wicar, ist längst todt, — Wicar aber das Bild von Lelli kauft, als dieser seine Stelle als Archivar beim heil. Officium aufgab, also auch gewiss 30 Jahre alt war und dazu das Bild bei seinen Eltern vorfand, so muss dies von jetzt an wenigstens vor 70 oder 80 Jahren in die Hände der Lellischen Eltern gekommen sein; allein auch nicht früher: denn es heisst ausdrücklich, Lellis Eltern hätten es auf dem Verkauf erworben. Verkauf und Neubau muss also ungefähr zwischen 1773 und 1783 stattgefunden haben; dass dies aber wirklich geschehen ist, beweist folgende Stelle des Diariums der vatikanischen Basilika des Jahres 1777:

„Montag, den 17. November 1777. Vorabend (Vigilie) der Einweihung unserer heiligen Basilika. Die Kirche wurde wie gewöhnlich geschmückt, aber es wurden auch die Kreuze und die neuen Armleuchter von vergoldetem Kupfer an die Pilaster geheftet: die Kreuze waren früher auf gemalten Tafeln und alle zerbrochen, und die Armleuchter von Messing im schlechtesten Zustand. Der Monsign. Filippo Lancellotti hatte sie machen lassen, aus dem gewonnenen Gelde des Verkaufs einiger Bilder, welche sich in der alten Sakristei befanden etc. [3]).“

„Possedeva questa tavola certo D. Giuseppe Lelli, Archivista del S. Offizio, il quale affermava che detta Immagine si venerava nell' antica Basilica Vaticana, che il Cardinal Dionigi nella riedificazione del tempio ordinò a Michelangelo il gruppo della Pietà ora esistente ad imitazione del dipinto del Signorelli come si vede all' evidenza, non essendovi altra varietà che una sola mano e qualche piccolo cambiamento nel panno che cuopre il capo della Vergine; di più diceva che quel chiaroscuro era da molti anni in sua Casa, acquistato da suoi parenti nella vendita di alcuni oggetti appartenenti all' antica Sagrestia di S. Pietro, allorchè venne edificata la nuova dal Sommo Pontefice Pio Sesto.

La detta tavola il Lelli la vendè al Cav. Wicar in occasione ch' esso fù chiamato a Napoli dalla Regina Mourat dichiarandolo suo Bibliotecario particolare e numesmatico, essendo peritissimo archeologo e letterato.

Il Wicar diceva esser quella tavola una delle più belle di quel maestro, conoscendo la maggior parte de' suoi dipinti nella Toscana, ove avea passati alcuni anni studiando gli antichi Maestri e chiamandosi fortunato di possedere quest' opera rarissima. A questi discorsi mi sono trovato più e più volte presente tanto col Lelli, quanto col Wicar, essendo stato nella mia gioventu scolare per molti anni del Cav. Wicar.“ — Firmato Francesco Giangiacomo.

1) Siehe Ausgabe des Vasari Firenze 1832—38.

1) Wörtlich: *„Giovanni de Villiers, communemente detto de la Groslaye, nobile Francese, il quale nell' anno 1474 fu eletto abbate del Monastere di S. Dionigi in Parigi, e poi da Papa Alessandro VI. nel 1493 decorate della S. Porpora.“* Das Werk des Maroni: *Dizionario di Erudizioni storico-ecclesiastiche* führt diesen Mann unter dem Buchstaben D. nicht auf und ist bis V. noch nicht gekommen. — Anderwärts steht aber noch, dass Dionigi als Gesandter Frankreichs nach Rom gesandt war.

2) In der deutschen Ausgabe des Vasari im Leben des Signorelli besagt am Schluss eine Note, im Palazzo Spada zu Rom finde sich eine Pieta des Signorelli. In diesem Palaste ist aber gar kein derartiges Werk, überhaupt kein Bild dieser Schule aufzufinden. Die besprochene Pieta kann ihrer Geschichte nach aber nie dagewesen sein. — Platner in der Beschreibung Roms erwähnt kein derartiges Werk.

3) *„Lunedi 17 Novembre 1777. Vigilia della Dedicazione della nostra*

Der Verkauf hatte also vielleicht um 1716 stattgefunden, und die neue Sakristei war unter Pius VI. mit grossen Kosten erbaut worden[1]). — Wie lange Wikar das Bild besessen, ehe es an Giangiacomo kam, wissen wir nicht, da wir kein Verzeichniss seiner längst zerstreuten Sammlungen auffinden konnten.

Der Vergleich beider Werke führt noch zu folgenden Bemerkungen. Dass die Gruppe des M.-Angelo überhaupt grösser ist, als das Bild, bedarf keiner Erwähnung, allein das Grössenverhältniss der beiden Figuren zu einander ist bei beiden Werken verschieden. Der Christus der Marmorgruppe ist im Verhältniss zur Maria viel kleiner, wie im Bilde des Signorelli. Bei letzterem hat der Kopf des Christus, weil er ohne Unterstützung ist, eine unmögliche Haltung. M.-Angelo liess den Kopf, an dem ihm nach der Meinung der Künstler der Marmor etwas fehlte, richtiger hinübersinken und gab zugleich dem Körper eine etwas flachere Lage; allein das Motiv der rechten Hand blieb bei ihm ganz dasselbe, wie bei seinem Vorgänger. Die linke Hand der Maria, die bei Signorelli den Körper vor dem Heruntersinken hält, nimmt in der Marmorgruppe eine zeigende Bewegung an und will uns deshalb bei Signorelli eingreifender in die Handlung, und deshalb glücklicher angebracht, erscheinen. — Von den Knieen ab sind die Beine des Christus, wie auch der Schooss der Maria sammt dem ganzen Faltenwurf, gleich bei beiden Künstlern. Die kleine Variation des oberen Theils beschränkt sich auf eine kleine Vorbeugung des Kopfes der Maria nach vorn, und der Zurücklegung des Obergewandes auf die Schultern in dem Werk des M.-Angelo, welches letztere eine Verbesserung ist, weil es freieren Einblick gewährt[2]). — Alle diese Unterschiede treffen nicht den wesentlichen Charakter des Werkes, dessen Verschiedenheit nicht nur darin, dass der grosse Florentiner seiner Arbeit durch höhere Veredelung und grössere Wahrheit der Formbildung einen Adel verlieh, der seinem Vorgänger fehlt. Michel-Angelo büsst nichts ein, dass er seinem Werke ein anderes, als richtig erkanntes, zu Grunde legte: er hat es in seinem jüngsten Gericht vielfach und offen gethan[3]), wie sein Genosse Rafael; vielmehr verdient seine Selbstverläugnung Anerkennung, dass er das als richtig Erkannte beibehielt und als Ideal mit Bewusstsein aufstellte über sein Schöpfungsvermögen hinaus. Dieses bewusste Beibehalten des als meistergültig Anerkannten ist unseren Tagen fremd, so viel auch die alten Meister herhalten müssen, um die moderne Kunst zu ernähren, und dennoch sind die Griechen nur auf diese Weise zu ihren Götter-Idealen gekommen.

St. Basilica. In secondo il solito guarnita la Chiesa, ma vi furono messe le Croci e li Cornucopj nuovi di rame dorati alli pilastri; da prima le croci erano dipinte in tavola e tutte rotte, e li cornucopj di ottone, ma in pessimo stato. Fece far questi Monsign. Filippo Lancellotti Sogno maggiore col ritratto dei denari acquistati colla vendita di alcuni quadri, che essistevano nella vecchia Sagrestia; e li esegui Gio-Battista de' Felici, Ottonaro del Capitolo."

1) Siehe Platner u. Bunsen, wonach sie 900,000 Scudi kostete.

2) Bei Fragen, wie diese, wie weit ein Künstler den anderen benutzte, haben wir nie die Gelegenheit ausser Acht, das Urtheil schaffender Künstler zu vernehmen. Cornelius, dessen Meinung zu hören wir so häufig das Glück haben, stimmt auch in diesem Werk mit unseren Ausführungen überein.

3) Vasari im Leben des M. Angelo.

Lithographie.

Album-Blätter im mittelalterlichen Style in lith. Farbendruck von D. Levy Elkan in Köln. Leipzig. Verlag von E. Wengler. Fol. (Erscheint in 6 Heften à 1 Thlr. 10 Sgr.) — Heft 1. und 2.

Jedes der vorliegenden Hefte besteht aus vier chromolithen Tafeln. Das erste Heft enthält: 1. das steinerne, reich bemalte Standbild St. Peter aus dem Kölner Dome; aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. — 2. eine facsimilirte Kopie von einem Miniaturbilde auf Pergament. Es ist dies der Buchstabe I, der als Anfangsbuchstabe der Worte *„In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum"* sauber in Gold gemalt und ornamentirt, das eigentliche Bild in herkömmlicher Weise links begrenzt. Letzteres stellt den Evangelisten Johannes in einer Landschaft sitzend dar, wie ihm, dem begeisterten Schreiber, die Madonna mit dem Jesuskinde in einer Glorie erscheint. — Die mitgetheilte Kopie hat die Grösse des Originals und ist einem Evangelium entnommen, das, aus dem funfzehnten Jahrhundert stammend, gegenwärtig in der St. Jacobi-Kirche zu Lüttich aufbewahrt wird. — 3. Eine Seite eines in Elfenbein geschnitzten Hausaltars aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, darstellend die Adoration der Engel. Nach einem im Besitz des Herrn Essingh in Köln befindlichen Original. — 4. Zwei Proben origineller Holzschnitzerei an den Chorstühlen im Kölner Dom, dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts angehörig.

Das zweite Heft bietet: 1. wiederum ein steinernes, buntbemaltes Standbild, St. Paulus, aus dem Kölner Dom, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. — 2. Ein gelb- und braunfarbiges Glasgemälde auf einer Scheibe, in halber Grösse des Originals, aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Es zeigt den Evangelist Lukas in einem Atelier das Bild der Madonna malend. Neben ihm liegt der Stier, welcher an einem um seinen Nacken laufenden Bande das Innungswappen der Maler und Glaser — drei kleine, von einem Schilde eingefasste Schildfelder — trägt. — 3. Eine Bronze-Emaille aus dem elften Jahrhundert. Es ist dies ein im feinsten Geschmack der Zeit gearbeitetes Krucifix, an dem die Enden des Kreuzes mit den Darstellungen von Gott Vater, St. Maria, dem botschaftbringenden Engel und dem Engel nach der Auferstehung geschmückt sind. Das Bild ist nach den vorhandenen Bruchstücken und zwar in Originalgrösse zusammengestellt. — 4. Abbildung in Originalgrösse von einem Miniaturbilde, die Krönung der heiligen Maria darstellend, aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Bei diesem Blatte stehen die sauber gemalten Initialen nicht neben, sondern unmittelbar unter dem eigentlichen Bilde, während letzteres auf allen Seiten von äusserst zierlich gezeichneten und geschmackvoll gefärbten Ornamenten, die in Blättern und Blümchen bestehen, gleichsam umrankt wird. Das Ganze ist ausserordentlich fein in den Details und ein treffliches Beispiel für den zarten Geschmack der Miniaturmaler dieser Epoche. Das Original besitzt Herr Essingh in Köln.

Die Ausführung sämmtlicher acht Blätter beweist, dass der Zeichner derselben ein genaues Verständniss der verschiedenen Stylarten, welche die Originale charakterisiren, hatte. Jedes einzelne Blatt ist mit Sorgfalt und Fleiss durchgeführt und so auch der Druck mit Aufmerksamkeit, genau und sauber behandelt. Aber auch die Auswahl und Zusammenstellung der Gegenstände ist, wenigstens in den vorliegenden Heften, mit Geschmack ausgeübt und sowohl für Mannigfaltigkeit, als auch

für chronologische Verschiedenheit Sorge getragen. — Ein besonders gedruckter, die Abbildungen erläuternder Text ist zum Schlusse des Werkes, das der Herausgeber selbst als ein „Supplement zu Heideloff's Ornamentik“ bezeichnet, in Aussicht gestellt.

Bei der Menge und grossen Zerstreutheit von Schätzen mittelalterlicher Kleinkunst sind Werke, die aus der Fülle des Vorhandenen das mit Sachkenntniss und künstlerischem Gefühl Auserlesene zur allgemeinen Kenntniss bringen, doppelt erfreulich. Die vorliegenden Hefte des besprochenen Werkes aber lassen uns nicht daran zweifeln, dass dasselbe seinen Platz in der Reihe derartiger Sammelwerke würdig ausfüllen wird. Wir begrüssen demnach sein Erscheinen und sehen mit lebhaftem Interesse seinem Fortgange entgegen. **H. Weiss.**

Zeitung.

'E **Berlin.** Baurath Hitzig ist von seiner Reise nach Triest zurückgekehrt. Ausser dem Palast Revoltella, den derselbe dort, wie wir bereits berichtet haben, bauen wird, hat die Stadt ihn mit einer grossartigen Bauunternehmung betraut. Triest erhielt einen schönen in unmittelbarer Nähe der Stadt gelegenen Wald vom Kaiser Ferdinand zum Geschenk. Um sich für dies wohlthätige Schattengrün dankbar zu beweisen, hatten die Triestiner beschlossen, dem Monarchen ein imposantes Denkmal zu setzen. Da derselbe es aber in der beabsichtigten grandiosen Form ablehnte, so soll nun das Dankgefühl durch die Gründung von Prachtbauten zum Ausdruck kommen, welche zugleich auf ungezwungene Weise ein Monument für den Kaiser einschliessen. Es wird in dem gedachten Walde also ein grossartiges öffentliches Erholungslokal errichtet werden, um welches sich zahlreiche Villen in architektonischer Uebereinstimmung gruppiren sollen.

Moskau, Oct. Der hiesige Architekt Thun hat den Auftrag, den Kreml wieder ganz in dem ursprünglichen Styl herzustellen; dies ist der byzantinische Styl für innere Verzierungen. Er ist damit schon ziemlich weit fortgeschritten. Zugleich aber hat derselbe auch die Zeichnung zu dem Denkmale vollendet, welches der Fürst Demidoff zu Karlsbad zum Andenken an den dortigen Aufenthalt Peters des Grossen im Jahre 1712 errichten lässt. Dies Denkmal ist eine byzantinisch verzierte Säule, auf welcher die Büste des Kaisers steht. Das Fussgestell wird von polirtem Granit mit vier Pfeilern, welche die Umfassungsketten von reicher Bronzearbeit halten, ausgeführt. An den vier Seiten der Säule werden drei Reliefs, Beziehungen auf die Wirksamkeit des Kaisers bei seinem Aufenthalt in Karlsbad darstellen, auf dem letzten die bekannten schönen Verse von Puschkin auf diesen Kaiser. Thun ist ein geborner Russe und hat in den zwanziger Jahren in Rom auf der dortigen russischen Akademie zusammen mit dem bekannten russischen Maler Brülow studirt, welcher den Untergang von Pompeji gemalt hat, ein berühmtes Bild, das von dem Fürsten Demidoff der Kunstakademie in Petersburg geschenkt worden ist. In jener Zeit hat Thun eine Sammlung von trefflichen Zeichnungen sicilianischer Bauwerke für den gedachten Fürsten gezeichnet, welcher sie vielleicht bekannt machen dürfte. (Br. Z.)

Kiew. Das vom Baron Klodt in Erz gegossene Monument des Grossfürsten Wladimir ist am 30. September auf sein Piedestal gestellt worden. (V. Z.)

Kunstvereine.

Folgende Erklärung des Kunstvereins für **Pommern** in Betreff der in No. 38 mitgetheilten Adresse an die deutschen Kunstvereine ist uns zugegangen:

„Der g. Redaktion des deutschen Kunstblattes zeigen wir ergebenst an, dass wir geneigt sind, an dem in No. 38 des Blattes vom September d. J. vorgeschlagenen gemeinschaftlichen Actien-Unternehmen uns zu betheiligen, wenn mit dem „grossen Kunstwerke“ ein grösseres geschichtliches Oelbild gemeint ist. Was wir gegen Einzelnes in den §§. des aufgestellten Planes zu erinnern haben möchten, würde bei der näheren Berathung der Statuten seine Erledigung finden können.

Stettin, am 11. November 1853.

Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.
Hasselbach.“

Zunächst haben mein verehrter Freund und ich allerdings ein grösseres geschichtliches Oelbild in Gedanken gehabt. Wir fassten aber absichtlich den Ausdruck allgemeiner, um auch hier den sich etwa bei den näheren Berathungen geltend machenden Ansichten nicht vorzugreifen. **F. E.**

Die Kunstausstellung in **Cassel** ist am 23. October d. J. geschlossen und mit derselben der Ausstellungskreis der westlichen Kunstvereins-Verbindung. Die Rücksendung aller Kunstwerke an die betreffenden Besitzer und Disponenten, so wie die Benachrichtigungen darüber werden bis Mitte November spätestens bewirkt und expedirt sein.

Der Katalog enthielt 387 Nummern, das grössere Publikum hat sich besonders für die „büssende Magdalena“ im Doppellicht von Maes in Rom und für das „arme verlassene Weib“ von S. Diez in Meiningen interessirt. Letzteres Gemälde hat der Kunstverein zu *Halberstadt* erworben und wird es stechen lassen.

Der Kunstverein zu Cassel hat Gemälde zur Verloosung angekauft von Doll, Kessler, Linnig, Michaelis, Seidel; Tocke, Verreyt, Verboeckhoven, A. v. Wille, um etwa 700 Thlr.

Von Privaten sind Gemälde etc. von C. H. Achenbach, Duntze, Hasenpflug, Jacobson, Krämer, Dallwig, Häcke, Hausmann, Schmidt-Rostock, Hardwerk, gleichfalls um 700 Thlr., ausserdem hat der Verein an Kunstblättern zur Vertheilung um 624 Thrl. Werth erworben.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 49. Sonnabend, den 3. December. 1853.

Die neue Pinakothek in München.

Von **Dr. Ernst Förster.**

(Schluss.)

Wir treten nun in den sechsten Saal, der für die griechischen Landschaften von Rottmann gebaut worden. Die Bilder sind auf Mauergrund (in Wachs- und Oelfarben) gemalt und in die Wand eingelassen; sie sind durch Oberlicht beleuchtet, der Beschauer wird aber nicht davon getroffen, indem er unter einem von Säulen getragenen Baldachin steht, der den ganzen Saal mit dem Abstand von etwa acht Fuss von der Mauer einnimmt. Die Lichtwirkung, allerdings künstlich hervorgebracht, wenigstens gesteigert, ist ganz überraschend, so dass man manche Bilder, zumal beim Eintritt, für Transparent-Gemälde halten möchte. Das Ungewöhnliche und Künstliche dieser architektonischen Anordnung hat manchen Gegner gefunden; und doch beruht es auf dem Prinzip der ganz gewöhnlichen und ganz natürlichen Bewegung, die man, um ein Gemälde deutlich zu sehen, macht, indem man das Auge mit der Hand vom einfallenden Lichte abschliesst. Freilich erhalten bei dem tieferen Sonnenstand im Winterhalbjahr die Bilder an der West- und der Nordwand in den Vormittagstunden viel mehr Licht, als die an den entgegenstehenden Wänden. In den Nachmittagstunden aber ist die Sammlung nicht geöffnet.

Es liegt wohl nahe, die Lösung zweier sich sehr ähnlicher Aufgaben mit einander zu vergleichen. Lange vor der Reihenfolge griechischer Landschaften hat Rottmann eine Reihenfolge italienischer gemalt; letztere in Fresco, wie die ersteren in einer der Oelmalerei ganz nah verwandten Weise. Beide Länder haben in Vergleich mit dem unsrigen die Spärlichkeit der Waldung namentlich auf den Höhen gemein, deren Formen deshalb umsomehr für Licht- und Farbenwirkung empfänglich sind, so dass der landschaftliche Charakter beider Länder, nicht sehr verschieden von einander, bei beiden so zu sagen das plastische Element für die Auffassung maassgebend zu sein scheint. Dennoch hat Rottmann, nachdem er in eben dieser Weise die italienischen Gegenden dargestellt, für seine Bilder aus Griechenland vorzugsweis malerische Effekte gesucht, durch frappante Licht- und Lufterscheinungen, durch eine scharfe Bezeichnung der Tagesstunden und des Wetters so überraschende, ergreifende und entzückende Stimmungen gewonnen, dass das Auge von den Formen ab-, zu einer mehr allgemeinen Naturfreude hinübergezogen wird. Niemand wird verkennen, dass dieser Wechsel der Auffassung in der Richtung des neuesten Kunstgeschmacks begründet ist. Riedel's Sakontala mit ihrem feinen Farbenspiel im Widerschein, Gallait's Carl V mit seiner das Gemüth bewegenden Farbenstimmung hatten den Weg zu einer Kunstmacht gezeigt, die mehr Reize entfaltet und grössere und lautere Huldigungen empfängt, als die wenn auch noch so edle Form, als der wenn auch noch so wahre und hohe Gedanke. Aber noch von einer andern Seite wurde Rottmann zu der bezeichneten Auffassungsweise gedrängt. Nicht war es — wie bei den italienischen Landschaften — die Schönheit der Gegend, die die Wahl bestimmte, sondern ihre historische Bedeutsamkeit. Aber ein Ort kann durch ein Ereigniss von allerhöchster Bedeutung sein, das geht die Natur nicht viel an, und an den entzückendsten Stellen ist die Weltgeschichte schweigend vorübergegangen. Dem Uebelstand glaubte Rottmann am sichersten begegnen zu können mit Hülfe solcher landschaftlichen Mittel, die, unabhängig von der Gestalt der Gegend, mit der Gewalt der Schönheit auf uns wirken können, nämlich der Erscheinungen der Atmosphäre, ja er erkannte sehr bald darin die Gelegenheit, den Charakter und selbst die historische Bedeutung einer Gegend in leicht fasslichen Zügen hervorzuheben. Dennoch hat Rottmann dieser Auffassungsweise sich nicht unbedingt ergeben, sondern ist vielmehr, wo der Gegenstand es gestattete oder erheischte, zur plastischen Einfachheit seiner italienischen Landschaften zurückgekehrt.

Gleich beim Eintritt in den Saal haben wir die drei Tageszeiten Morgen, Mittag und Abend in drei überaus herrlichen, mit dem feinsten Natur- und Farbensinn ausgeführten Bildern vor uns: Delos, das der dem Meer entsteigende Sonnengott mit dem ersten Morgenstrahl als seine Heimath begrüsst; den Meerbusen von Aulis, wo ein unvergleichlicher, zauberhafter Lichtglanz an die Flotte erinnert, die einst unter dem Atriden

ven hier den Ruhmesglanz von Hellas, die Schaar seiner Helden nach Troja trug, und Epidaurus, dessen blutig untergehende Sonne an die Ausrottung der griechischen Bevölkerung durch Scythenhände mahnt. Hieran schliesst sich zur Rechten das Blachfeld von Marathon, über welches von Westen her ein vernichtendes Gewitter zieht. Ein entästeter Baumstamm, ein herrenlos fliehendes Ross, sturmgepeitschte Halme, ein letzter Lichtblick über das Meer — Alles redet von der Niederlage der Perser. Ein heitres Bild im Charakter von Claude le Lorrain ist Paros; lieblich liegt der Tag mit seinen im Blau schwimmenden zarten Wölkchen über dem wie ein Landsee umschlossenen Meerbusen, in welchen die auf einem Hügel gelegene Stadt ihre letzten Häuser wie zur Erquickung auf schmaler Landzunge hinausschiebt, während im Vordergrund ihre Bewohner tanzend und musicirend ein ländliches Fest begehen, und so Himmel und Erde und Menschen uns an die Geburtsstätte grosser Künstler, an den Fundort ihres herrlichsten Materials erinnern. Von wunderbarem Zauber ist das Bild von Aegina. Hinter den Trümmern des für den Sieg von Salamis erbauten Tempels steigt majestätisch der Vollmond empor. Der Hügel, auf dem er steht, die fernen Inseln im dunkelblauen Meer und der Himmel über ihnen sind von der untergehenden Sonne glühend geröthet; aber auf dem Vorgrund liegt stille Dämmerung und ein schüchternes Reh naht sich durstig einer grünumrankten Quelle. Wie greifen hier Vergangenheit und Gegenwart, Unter- und Aufgang poetisch ineinander! Näher der Gegenwart bringt uns das Bild von Chalcis. Das ist nur das heutige Griechenland mit seinem handeltreibenden Volk. Das Meer vor uns ist mit Schiffen bedeckt, deren Segel ein kühler Morgenwind schwellt; schneebedeckte Berggipfel ragen über die Stadt und ihre stattlichen, glänzend weissen Häuser, ihre breiten Strassen und hohen Thürme empor; Marinari ergötzen sich in gewohnter Weise durch Tanz; Alles ist Leben und Gegenwart. Unmittelbar daneben stellt sich die Erinnerung an eine längst verklungene, unverdenkliche Sage an einen Gott, der ein sterbliches Mädchen entführt, verführt und verlassen. Im Halbdunkel der Morgendämmerung breitet sich die Insel Naxos vor uns aus, fernhin über das ragende Vorgebirge sendet der nahende Tag seine ersten Strahlen, als wollte er zur verrätherischen Flucht mahnen; aber noch hat die zärtliche Umarmung des liebenden Paars unter dem Oleandergezelt im Vorgrund ihre Reize nicht verloren und der neue Bacchus lässt sich vielleicht von seiner Ariadne fesseln. Berühmt wegen seiner grossen und fetten Aale ist der See Kopaïs in Böotien, bedeutender durch die anliegende Stadt Topolia, die Heimath des Pindaros und des Pausanias. Von der einst blühenden Stadt sind nur einige Trümmerhaufen übrig, aber in den Schlamm des Sees ziehen noch heut seine vielgepriesenen Bewohner ihre breiten und eingefurchten Strassen. Stumm wie sie ist die Gegend und nur aus der Tiefe des Sees blickt wie das verblichene Bild untergesunkener Geistesschönheit der trübe Abglanz der Sonne auf die Einöde ringsumher, bewohnt nur von Pelikanen, die mit trägem aber geübtem Blick die Schlammfurchen überwachen. — Das nächstfolgende Bild gleicht einem Gottesacker mit zerbrochenen Leichensteinen. Auf einen rothen, formlosen Steintrümmerhügel und seine von diesen Steintrümmern kaum zu unterscheidenden Wohnungen wirft eine Gewittersonne ihr nasses Licht und spannt auf dunkelgrauem Himmel den farbigen Bogen aus. Das ist Brunia, die Grabstätte einer Anzahl bayrischer Krieger, die für den jungen, fremden Staat ihr Leben in die Schanze geschlagen. — Heitre, lachende Gegenden erwarte man nicht in zu grosser Anzahl, wenn man die Schauplätze der griechischen Geschichte aufsucht. Sieht man über die verbrannte Ebene des nächsten Bildes hinüber nach den kleinen, verfallenen, über den Fuss eines kahlen Felsberges zwischen Gestein verstreuten Häusern und auf die Gruppe Wanderer, die sich mit ihren Thieren um den Quell im Vorgrund lagern, und liest den Namen „Korinth“ über dem Bild, so weiss man nicht, ob man den Ueberrest der Zerstörung durch Mummius oder durch das Erdbeben von 1853 vor sich hat; noch weniger was die unterirdischen, feindlichen Gewalten eigentlich an einer Stadt und einer Gegend noch zu zerstören hatten, die wie ein ausgebrannter Vulkan nur Schlakken aufweist und Asche. — Das Löwenthor in Mykene mit seiner langen Cyklopenmauer von grauem Gestein und seinem einförmigen, grauen Felsabhang, daran kein Halm und kein Gräschen sichtbar, ist ungeachtet seiner architektonischen Wichtigkeit und der Fussspuren des Atreus und des Agamemnon, die eine lebhafte Phantasie hier aufsuchen kann, für eine Landschaft von 6 F. Breite und 5 F. Höhe eine verzweifelte Aufgabe. Rottmann hat sich geholfen, indem er seinen Bundesgenossen, die Luft, hier nicht sonnigblau oder sturmdunkel darüber gestellt, sondern grauer, trockner, heisser, ausgestorbener als das Atridenschloss und der Fels ist, auf dem es ruht. — An den drei noch übriggebliebenen Säulen des Zeustempels zu Nemea, vor dem in beglückten Zeiten die Wettspiele um den Eppigkranz gefeiert wurden, sehen wir gegenwärtige Bewohner des Landes Palmenzweige auf den Boden breiten und ihre Frauen von fern Grüsse winken einem königlichen Gast, dem König Ludwig von Bayern, der in Begleitung des Architekten Gärtner die Stätte alter Grösse besucht, auf welcher sein Sohn ein neues Königthum zu gründen berufen ist. Das abziehende Unwetter am Himmel spricht vernehmlich von ähnlichen auf Erden, die bei des Königs Besuch ihre Endschaft erreichten.

Mit dem Bilde von Athen nähern wir uns in etwas den italienischen Landschaften. Ein frischer, klarer Vormittag liegt auf der weiten Ebene, durch die eine Karawane mit Kamelen heranzieht nach dem Quell unter schattigen Bäumen, dessen Ausfluss von Frauen zum Fussbad benutzt wird. Im Hintergrund erhebt sich die Akropolis mit dem Parthenon, und ganz in der Ferne ist der Meerbusen des Piräus und Salamis sichtbar. — Malerische Motive, wie die Umgegend Athens, scheint Eleusis dem Landschaftsmaler nicht zu bieten. Eine breite, lange, schnurgerade Strasse führt durch eine dürre Ebene zu der Stadt der nun vergessenen oder gleichgültigen Geheimnisse, die sich wie ein Steinhaufen am Fusse eines kahlen, einförmigen Hügels hinzieht und über welche eine dicke, schwüle Brutluft ihre selbst der griechischen Sonne fast undurchdringlichen Wolkenschleier legt.

Ein eigenthümliches Bild ist das von Theben mit dem Helikon. Nicht allein die jammerreiche Stadt des Oedipus, den Schauplatz des unheilvollen Bruderkriegs scheint der Künstler uns haben vorführen wollen, sondern auch die dem lachenden Gott der Reben geheiligte Stätte. Ueber einen grünumlaubten und mattigen Vorgrund mit Hügeln und Schluchten sieht man hinaus auf ein wüstes Thalgelände und auf die Stadt, die wie ein ungeordneter Haufe von Bruchstücken eines Königshauses die Höhe deckt. Aber ein heitrer Himmel wölbt sich über dem Sinnbild des Untergangs und zeigt uns die versöhnten Götter. — Schwieriger scheint dem Künstler keine Aufgabe geworden zu sein, als das Bild der Akropolis von Tirynt. Schon zu Homer's Zeiten Ruine, in einen durchaus formlosen Steinhaufen zusammengesunken, ohne eine irgend augenfällige Umgebung, ohne irgend einen vegetablischen Schmuck, womit sonst die gütige Natur die Blössen ersterbener Kunst deckt, bot sie nichts als eine Stelle, auf die durch nasse Gewitterschauer die untergehende Sonne mit blutigrother Schrift „Vergangenheit“ schreibt. — Gleichsam zur Entschädigung für so grossen Mangel an Er-

quickung stellt uns die Bilderfolge zwei Ansichten von **Sikyon** daneben, von denen namentlich die erste durch die harmonische Verbindung der Linien und Massen-Gegensätze zu den vorzüglichsten Schöpfungen des grossen Meisters gehört. Sikyon, die Stadt der altberühmten Bildhauerschule, erscheint hier von der Meerseite gesehen in der Ferne, mit den schneeigen Gipfeln des Parnassos im Hintergrund. Ein dichtes Regenwetter mit Sturmanzeigen zieht von links heran; eine Thalschlucht, aus welcher hohe, dunkelrothe Sandsteinmauern aufsteigen, bildet den Vordergrund. Die zweite Ansicht zeigt uns die Felsenstadt zur Rechten in hellem Nachmittaglicht, mit leichten, durch die Himmelsbläue ziehenden Wolken; Licht fällt in die Schlucht, die nach dem Meere hinabführt, eingeschlossen von den mächtigen, schon von der andern Seite gesehenen Felsenwänden, deren Höhlen, trotz ihrer scheinbaren Unzugänglichkeit, als menschliche Wohnungen sich kundgeben. Den Hintergrund bilden Akrokorinth und der Isthmus.

Bei **Salamis**, das uns diesen ehemaligen Frucht- und Gemüsegarten von Athen im Sommermittagsonnenschein sehen lässt, wo hinter schlanken Birken der Blick sich öffnet auf eine weite, jetzt unbebaute Ebene und auf das blaue Meer und die blauen livadischen Gebirge dahinter (oder ist's Aegina?) erinnert nichts daran, dass hier einst Themistokles hinter bretternen Mauern das Vaterland rettete. Noch entschiedener als hier giebt sich Rottmann im nächstfolgenden Bilde **des Thales von Olympia** dem unmittelbaren Eindruck der Landschaft hin und gewinnt damit jene einfache Grösse und plastische Schönheit, durch welche, wie oben gesagt, seine italienischen Landschaften sich auszeichnen. Wir sehen in ein weites, grünes, von röthlichblauen Bergen umschlossenes Thal, über welches ein leichtbewölkter Nachmittaghimmel sein sanftes Licht ausbreitet. Aus dem Mittelgrunde steigt der Hügel des Zeus Kronion auf, der Alpheus zieht seinen dünnen, glänzenden Silberfaden zwischen Oelbäumen durch's Thal und im Vorgrund erzählt uns ein Rudel friedlich unter einsamen Pinien weidender Hirsche, dass das Getöse der olympischen Spiele schon längst in dieser nun so stillen Gegend verklungen ist.

Nach so vielen Bildern einer kahlen, verbrannten und erstorbenen Natur thut es unendlich wohl, wieder einmal eine bebaute, fruchttragende Gegend zu sehen, wie **das Thal von Sparta**, auf das man wie auf ein Meer von Oliven, Granaten, Orangen, Reben und Maulbeer hinabblickt, und über welchem ein tiefblauer Tag[h]immel sein Zelt ausspannt. Auch das zweite Bild von Sparta erfreut uns mit Laub- und Wiesengrün, aber die glänzend umwölkten Schneegipfel des Taygetos und die tiefen Wasserrinnen seiner Abhänge sagen uns, dass wir auf einem Boden stehen, der einst ein rauhes, abgehärtetes Geschlecht erzogen.

Wer möchte von diesen Bildern scheiden, ohne sich noch einmal umzusehen, ohne den wechselvollen Eindrücken hoher Kunst sich noch einmal hinzugeben, ohne mit Bewunderung aber auch mit Wehmuth des Schöpfers dieser herrlichen Werke zu gedenken, der die Ergebnisse seiner angestrengtesten Thätigkeit nicht mehr unter der von ihm erdachten wunderbaren Lichtwirkung gesehen, nicht mehr die allgemeine durchdringende Freude der Welt an dieser seiner Schöpfung erlebt hat!

Wir besuchen nun die kleineren Säle an der Südseite. Hier begegnen wir zuerst einer heil. Magdalena von **Füger**, einem Christus mit der Samariterin von **Angelica Kaufmann**, einer heiligen Familie von **Wilhelm Schadow** und dem Cimabue, wie er Giotto unter Schafen findet von **Clemens Zimmermann**; auch ist hier ein Bild aus dem italienischen Volksleben von **Weller**, eines aus dem Schwarzwald von **Kirner**, Architekturstücke von **D. Quaglio**, **Gail**, **Jodl**, ein Thierstück von **Verboekhoven** u. a. m. Im nächsten Saal hängt ein Bild von **Riedel**, eine Römerin mit ihrem Kind, unübertrefflich in Kraft, Klarheit und Harmonie der Farbe und von gleichmässiger vollendeter Durchführung; aber mit seinen parallelen Massen von Brüsten und Aermeln, mit seiner stumpfen Silhouette und seiner Gleichgültigkeit gegen Formausdruck überhaupt auf die Dauer für diejenigen wenigstens nicht fesselnd, die auf Composition und Zeichnung einen Werth legen. Daneben hängt ein kleines Bild von **L. Gallait**, ein Mönch, der in einem Klostervorhof Almosen vertheilt, ein Bild, das nur die Fehler dieses begabten Künstlers, Form- und Geschmacklosigkeit, aber keinen seiner grossen Vorzüge hat. Hier sind noch zwei Landschaften von **Morgenstern**, eine Hochalpe von **Schleich**, die (restaurirte und polychromirte) Akropolis von **Klenze**, die Tempel zu Pästum von **Coignet**, eine Landschaft von **Wagenbauer**, die Heimkehr von einer Bauernhochzeit von **Müller** etc. und die Erstürmung der Düppler Schanzen von **A. Adam**.

Der nächstfolgende Saal enthält die bereits berührten Farbenskizzen von Kaulbach. Dann folgt die Schlacht bei Custozza von **A. Adam** und die bei Novara auch von ihm; dabei hängen Eichenlandschaften von **Max Zimmermann**, eine deutsche und eine griechische Landschaft von **C. Rottmann**, letztere eine Wiederholung der Akropolis von Sikyon (wofür vielleicht einmal ein anderes Bild einzutauschen wäre; denn was sollen Wiederholungen in derselben Sammlung?) eine norwegische von **Baade**, eine tyroler von **J. Koch**, eine italienische von **Catel** und ein sehr ausdrucksvolles Charakterbild von dem Franzosen **Jacquand**, Kirchenräuber im Verhör. — In dem nun noch übrigen Saal finden wir drei Bilder von **Riedel**, darunter das Modell zu seiner Sakontala im römischen Costüme, dabei das mysteriöse, in Zeichnung und Empfindung edle, aber sehr trockne Bild von **F. Overbeck**, auf welchem zwei Jungfrauen in flüsterndem Gespräch mit einander sind. Es wird Germania und Italia genannt, ohne dadurch verständlich zu werden, oder der Natur näher zu kommen. Hier hängen auch zwei humoristische Bilder von **Geyer**, ein Concilium von Aerzten und die Heimkehr vom Maskenball, ferner Landschaften von **Richard** und von **Max Zimmermann**, **Marko**, **Koekkoek**, **Achenbach** etc, Heidelberger Schlossansichten von **Kirchner** und des Kronprinzen Ludwig von Bayern Bildniss von der Hand der **Angelica Kaufmann**.

Die Kabinete an der Nordseite enthalten 180 Gemälde meist kleiner Dimension; darunter sehr werthvolle von **Peter Hess**, **C. Rottmann**, **v. Bayer**, **Rebell**, **Heideck**, **Schleissner**, **Kunz**, **Bürkel**, **Dorner**, **E. Fries**, **Vermeersch** etc., das prachtvolle Bild der Testamentseröffnung von **Wilkie**, viele Holländer, einige Belgier und Franzosen und an historischen Gemälden zwei Heiligenbilder von **J. Schraudolph**, Hagen und Volker von **Schnorr** etc.; ferner die Jobsiade von **Hasenclever**, auch eine Reihenfolge Ansichten von München, wie es noch vor dreissig Jahren war. Mittelmässiges ist nur weniges in diesen Cabineten, wohl aber wiederholen sich einzelne Namen so oft, dass man sie gern mit andern gleich werthvollen, die fehlen, vertauscht sehen möchte.

Der Eindruck, den die Sammlung und ihre Aufstellung im Publikum macht, ist, wie gesagt, durchaus befriedigend. Wünsche natürlich werden überall laut; es wäre aber, wo auf einmal und aus freiem Antrieb so viel als Geschenk dargeboten wird, Unrecht, ein anderes Wort an den Schluss dieser Mittheilung zu setzen, als das des Dankes und der Anerkennung für die unablässige, von Liebe und Begeisterung getragene Sorge des königlichen Gründers der Sammlung für Belebung und Förderung der Kunst und Verbreitung der Freude an ihr.

Physiognomie der Münchner Kunstausstellung 1853.

Von **O. v. Schorn.**

Obschon die letzte grosse Kunstausstellung zu München im Jahre 1851 stattfand und ursprünglicher Bestimmung gemäss nur alle drei Jahre eine solche veranstaltet werden soll, wurde dennoch von S. M. dem regierenden Könige der Vorstand der Akademie der Künste beauftragt, noch im Laufe dieses Jahres eine Ausstellung ins Leben zu rufen. Die nöthigen Anstalten wurden getroffen und an alle bedeutenden in- und ausländischen Künstler Einladungen, ihre Werke einzusenden, abgeschickt. Diese Einladungen, zugleich die erste Bekanntmachung des Vorhabens, datiren sich vom 21. Juni d. J. und da bis zum 25. August die Eröffnung anberaumt war, blieb den aufgeforderten Künstlern nur wenige Zeit, das Fertige zur Einsendung vorzubereiten; grössere noch unter dem Pinsel befindliche Arbeiten zu diesem Zwecke zu vollenden, war keine Möglichkeit vorhanden.

Hieraus entsprang die unmittelbare Folge, dass anfangs die Anzahl der Beiträge eine sehr geringe war, dann aber nach der Eröffnung immer neue und neue Werke hinzugefügt werden mussten, in einzelnen Zwischenräumen vier Nachträge des Katalogs sich nöthig machten und dem Beschauer die Uebersicht des Vorhandenen erschwert wurde. Schliesslich erreichte die Anzahl der Nummern doch bei Weitem nicht die vom Jahre 1851 und die Mittelmässigkeit ist stärker vertreten, als es damals der Fall war; eine nicht geringe Reihe von Gemälden endlich, die schon in den wöchentlichen Kunstvereins-Ausstellungen sich vorfinden und zum Theil auch bereits im D. Kunstblatte besprochen wurden, stellen sich abermals dem Publikum vor Augen. Aus alledem geht hervor, dass die diesjährige Ausstellung hinter den Erwartungen Vieler, ja wohl Aller zurückbleiben musste.

Uns schien es nöthig, diese Bemerkungen vorauszuschicken, bevor wir auf die Besprechung der einzelnen Werke eingehen, um dem Leser den Standpunkt zu bezeichnen, den er, uns durch die verschiedenen Säle im Geiste begleitend, einnehmen möge.

Die statistische Zusammenstellung alles Vorhandenen ergiebt folgende Resultate. Der Katalog enthält mit vier Nachträgen: 388 Nummern, also um 100 weniger als 1851. Hiervon kommen auf Oelgemälde 170, Aquarellen, Pastellgemälde, Cartons und Handzeichnungen 87, Porzellangemälde 8, Kupferstiche, Stahlstiche und Lithographieen 44, architektonische Zeichnungen 32 und plastische Werke 67.

Die Oelgemälde theilen sich in Historienbilder 34, Genrebilder 32, Portraits 25, Landschaften 54, Seestücke 7, Architekturen 15 und Stillleben 3 der Zahl nach.

Wir wollen jetzt die einzelnen Fächer der angedeuteten Reihenfolge nach näher ins Auge fassen und sehen, was an einzelnen vorzüglichen und besseren Werken geliefert wurde.

Die Malerei religiöser und historischer Vorgänge.

In unserer Ausstellung finden wir nur wenige Gemälde, denen biblische Stoffe zu Grunde liegen, vor, und unter diesen sind als die bedeutendsten die Arbeiten Jos. Ant. Fischer's zu bezeichnen. Schon früher haben wir darauf hingewiesen, dass Fischer durch die erhabene geistige Auffassung seiner Compositionen sich auszeichnet und finden jetzt, in seinem grossen Altargemälde, „Christi Abnahme vom Kreuze", jene Bemerkung abermals gerechtfertigt. Unser Blick wird gefesselt durch die edle und einfache Anordnung und Gruppirung der Figuren, durch scharfe Charakteristik der einzelnen Physiognomieen und wohlthuende Harmonie der Färbung. Ein zweites kleineres Bild dieses Meisters, „Maria wird von Engeln zum Himmel emporgetragen", übt einen wahrhaft zauberischen Reiz durch den, den lieblichen Gestalten aufgeprägten Typus göttlicher Weihe und frommer Andacht.

Von A. Wichmann in Dresden sehen wir die biblische Stelle „Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid", in einem figurenreichen Bilde behandelt. Auf der rechten Seite erscheint im Profile, an einer Säulenhalle sitzend, Christus, während ihm gegenüber zahlreiche Hülfesuchende heranziehen, seinen Segen zu empfangen. Obschon sämmtliche Figuren in buntem Gemisch, vorwärtsdringend, dargestellt sind, treten doch einzelne Gruppen, unter denen wir einen blinden Greis, geführt von seiner Tochter, eine Braut am Arme des Bräutigams, hervorheben, durch die in Ausdruck und Bewegung klar entwickelte Idee, dem Auge des Beschauers verständlich entgegen. In technischer Beziehung zeichnet sich das Bild durch pastose Behandlung aus; es ist mit breitem und sicherem Pinsel vollendet.

Durch gleiche Art der Behandlung und gute Wirkung in der Farbe ist die „Aussetzung des Moses" von Chr. Koehler in Düsseldorf erwähnenswerth.

Ueber ein Bild biblischen Inhalts von Vogel v. Vogelstein in Dresden gehen wir stillschweigend hinweg, um uns den Werken rein historischer Malerei zuzuwenden.

Albert Graefle, dessen, zum grösseren Theile vortreffliche Studienköpfe und Portraits wiederholt erwähnt wurden, behandelt in einem grossen und figurenreichen Bilde „Hermanns Triumphzug". Im Mittelpunkte erblicken wir, auf einem Schilde sitzend und von Jünglingen emporgehoben, den gefeierten Helden; rings umschaart von jubelnden Kriegern und aus der Ferne von Weibern und Mädchen begrüsst; der Zug bewegt sich an den Leichen gefallener Römer, die im Vordergrunde sichtbar sind, vorüber. Graefle hat während seiner Anwesenheit in Paris eine grosse Virtuosität erlangt, durch brillante Färbung unmittelbar auf das Auge des Beschauers zu wirken, dasselbe zu bestechen, dabei aber eine so weiche, süssliche Manier in Behandlung, besonders der Carnation, sich angeeignet, dass wir in den meisten Figuren seines Bildes die Wahrheit der Natur vermissen, statt kräftiger deutscher Männer und Jünglinge, auf deren Darstellung es ankam, idealisirte Pariser Modelle, in den zarten und süssen weiblichen Figuren aber französische Grisetten in altdeutschem Costüme zu erblicken glauben. Diese Richtung, mit Consequenz verfolgt und vielleicht gar auf junge, strebende Schüler vererbt, könnte leicht auf unsere Kunst eine nachtheilige Wirkung äussern.

Von Feodor Dietz, hinreichend bekannt durch seine früheren Arbeiten und in jüngster Zeit oft genannt gelegentlich seines grossen Bildes „die nächtliche Heerschau", das im Besitze Napoleon's III. sich befindet, bringt unsere Ausstellung in grosser Composition: „Max Emanuel, Churfürst von Bayern, erstürmt Belgrad am 5. September 1688". Folgende historische Angabe liegt der Arbeit zu Grunde:

„Am 12. August 1688 breitete sich das Heer unter dem Oberbefehle des Churfürsten von Bayern vor Belgrad aus und eröffnete die Laufgräben. Am 26. August begann das Bombardement. In der Mitternacht des 4. September sprang eine Mine und warf die Contrescarpe zwischen zwei Thürmen in den Graben. Die entstandene Bresche war gangbar, aber schmal und dem Kreuzfeuer der Türken ausgesetzt. Der Kriegsrath war gegen den Sturm, aber Max Emanuel wollte keine Stunde Aufschubs. Herzhaft drangen die bayrischen Regimenter vorwärts; ein Regen von Kugeln, Pfeilen, siedendem Wasser, Pech, Schwefel- und Pulversäcken empfing sie; es fielen der Bayern-General Steinau, die Grafen Schaerfenberg und Auersberg, und der Landgraf Em. Fürstenberg. Der Angriff stockt; da dringt Max Emanuel selbst auf die

Höhe, die edelsten Freiwilligen fechten an seiner Seite. Das Gemetzel wird wild und ein Pfeil trifft den Churfürsten unter dem Auge, die Lanze eines Janitscharen verwundet ihn unter der Schulter; aber unerschüttert ruft er: „Bayern, wer folgt mir? Bayern, mir nach!" und kriegerische Raserei bemächtigt sich seiner Soldaten. Ein panischer Schrecken ergreift die Türken; der „blaue König" brüllen sie, und wenden sich zur Flucht. Vergeblich sind sie bemüht, eine Verbindung zu zerstören, die zur Stadtmauer führt, die Bayern bemächtigen sich der Trümmer der Brücke, erklimmen die Pallisaden und dringen in die Stadt. Ein neuer blutiger Kampf entspinnt sich in den Strassen, aber nach zwei Stunden ist der Feind niedergeworfen und Kara Mustapha übergiebt die Citadelle."

Vom Künstler ist der Moment des Uebergangs über die Trümmer der Brücke zur Darstellung gewählt; der Churfürst inmitten derselben dringt vor, seine Soldaten anfeuernd, während die Türken zurückweichen und viele im Gedränge des Kampfes von der hohen Stadtmauer herabstürzen, unter der das verzweifelte Gefecht sich fortspinnt. Die ganze Composition bietet ein klares Verständniss und die einzelnen Gruppen und vorgeführten Episoden sind von Interesse; dagegen erscheinen uns die Costüme durchgängig zu theatralisch gehalten, und durch eine mangelhafte Luftperspective das Verhältniss der Figuren des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes nicht vollkommen im Einklang. Die Färbung ist frisch und erhöht den lebendigen Eindruck des ganzen Bildes.

J. Hübner in Dresden wählte sich zum Vorwurf eines Bildes „das goldene Zeitalter". Der erste Anblick desselben liess uns fast vermuthen, dass wir das Bruchstück eines lieblichen Arabeskenfrieses, in grossem Maassstabe ausgeführt, vor Augen hätten; eine Anzahl nackter Knaben, umgeben von reicher Vegetation, die ihnen die herrlichsten Früchte zum Genusse darbietet, sind mit unschuldigem Spiel beschäftigt. Eine vorzügliche Technik in der Ausführung erhöht den Genuss bei längerem Anblick des in poetischer Weise durch den Pinsel ausgesprochenen Gedankens.

Von Friedrich Horschelt zeigt uns ein grosses Bild die einzelne Figur der „Ariadne auf Naxos". Auf einsamem, von mannigfachen Pflanzen des südlichen Bodens umwachsenen Felsblocke, hinter dem die weite und dunkle Fläche des Meeres sich ausdehnt, sitzt Ariadne, sehnsuchtsvollen und schwermüthigen Blicks in die Ferne hinausschauend. Das im Winde flatternde Haar ist mit Perlen und Weinlaub durchflochten und das weisse Untergewand mit rothem Ueberwurfe, nachlässig zu den Hüften herabgefallen, bedeckt den unteren Theil der Figur mit reicher Draperie, während die schönen Formen des Oberkörpers unbekleidet sich darstellen. Das Bild zeichnet sich aus durch die classische Einfachheit in der Auffassung, durch den Typus antiker Schönheit, den der Künstler, bei feinem Gefühl für Form und Linie, der Figur aufzuprägen verstand und durch kräftige und wirkungsvolle Behandlung der Fleischtöne.

Am Schlusse dieses Abschnittes dürfen wir zwei Bilder von geringer Grösse nicht unerwähnt lassen. Sie sind von Ed. Ender in Wien, eine ziemlich ausführlich behandelte Farbenskizze, darstellend wie Franz I. von Frankreich mit der Herzogin d'Estamps, dem Kardinal von Lothringen und dem begleitenden Hofe in der Werkstatt Benvenuto Cellini's dessen Arbeiten besichtigt, und von Isabey in Paris, König Heinrich IV. von Frankreich und sein Hof. — Ender's Entwurf macht den Wunsch rege, ihn als grosses historisches Gemälde ausgeführt zu sehen, während wir in Isabey's Arbeit das Kunststück eines Virtuosen mit Interesse betrachten Ist schon die Composition originell, denn der ganze Hofstaat bewegt sich auf einer steilen schmalen Treppe im Innern des Palastes, die reich mit Ornamenten verziert, von goldenem Schnitzwerk schimmert, herab, und wir können so die übereinander sich erhebenden zahlreichen Köpfe deutlich erkennen, so verdient mehr noch die Geschicklichkeit des Künstlers Bewunderung, mit der er in so kleinem Maassstabe die verschiedenste Charakteristik und die, bis in unbedeutende Einzelnheiten sich erstreckende Wahrheit der Costüme mit kecker und flüchtiger, keineswegs sorgfältiger und ängstlicher Führung des Pinsels wiederzugeben wusste.

Schliesslich nimmt in dieser Abtheilung ein Gemälde von Vogel v. Vogelstein durch seine grosse räumliche Ausdehnung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es behandelt in einem Mittelbilde und vielen Nebenbildern „Faust" nach Göthe. In der oberen Abtheilung sind zur Ausfüllung der Ecken auf Goldgrund die Portraits von Göthe und Dante angebracht; darunter erblicken wir als Prolog des Gedichts, Gott Vater, zu dessen beiden Seiten Engel mit Gesetztafeln und Evangelium erscheinen, wie er dem Mephistopheles Erlaubniss ertheilt, Faust zu versuchen, während gegenüber Engel das gerettete Gretchen gen Himmel tragen. Den Mittelpunkt der ganzen Composition bildet Faust, im Lehnsessel und umgeben von verschiedenen Geräthschaften, als Blasebalg etc., zurückbebend vor dem Erdgeiste, der in einer Glorie, als der obere Theil eines bärtigen alten Mannes, versehen mit Fledermausflügeln und Fischschweif, sich ihm darstellt. In den kleinen Seitenbildern sehen wir nach einander: 1. Faust, als Kind, wie er von seiner Mutter in die Kirche geführt wird, 2. den Spaziergang mit Wagner, 3. die Hexenküche, 4. die Scene im Garten, 5. Gretchen in der Kirche, 6. den Tod Valentin's, 7. den Hexensabbath, 8. Faust reitet mit Mephisto am Schaffot vorüber, 9. die Kerkerscene.

Schon die äussere Eintheilung des Bildes, das sich in eine Anzahl spitz-, rundbogiger und viereckiger Felder durch goldene gemalte Säulchen und Zwischenlinien scheidet, verstösst gegen die Grundsätze der Schönheit. Die Composition der einzelnen Gruppen ist eine rein theatralische und ermangelt vollkommen einer höheren Auffassung von Göthe's unsterblicher Dichtung. In der Zeichnung glaubten wir die Hand eines Künstlers zu erkennen, der niemals die dumpfen, von der Aussenwelt abgesperrten Säle der Akademie verlassen hat, um einen freien Blick auf die Erscheinungen der Wirklichkeit zu richten, denn überall tritt uns ein offenbarer Mangel an Naturwahrheit der Formbildung unabweislich entgegen; niemals sass z. B. ein Reuter, wie Faust in der Scene am Schaffot, bis beinahe unter die Arme im Rücken des Pferdes, und niemals ist ein Pferd, das nur annähernd Gestalt und Formverhältnisse des hier dargestellten besessen hätte, in Wirklichkeit gefunden worden. Ein zwar scharfer, aber sehr bezeichnender Ausdruck der in allen Theilen des Bildes angewendeten Art der Zeichnung würde das Wort „kindisch" sein. Leider vermag auch die Technik der Malerei nicht, uns für jene Mängel zu entschädigen, denn wir vermögen darin nur die Richtung der sogenannten deutschen Schule, mit unrichtiger Nachempfindung angestrebt, zu erkennen.

Nachdem wir uns genöthigt sahen, aus Liebe zur Kunst und Achtung vor ihrer Weihe, diesen allerdings harten Ausspruch zu thun, gehen wir zu den Werken der Portraitmalerei über.

Die Portraitmalerei.

Unter der geringen Anzahl der ausgestellten Portraits gebührt diesmal der erste Preis C. Begas in Berlin, der sein eigenes Bildniss behandelte. Ohne hier ausführlicher auf vorliegende Arbeit einzugehen, verweisen wir unsre Leser auf M. Unger's geistreiches Werk über das Wesen der Malerei, wo Pag. 136 diesem Künstler einer der ersten Plätze in der Reihe der lebenden Portraitmaler eingeräumt und das von ihm Geleistete einer umfassenden Kritik unterworfen wird.

Ueber Graefle's Arbeiten in diesem Fache haben wir uns,

da dieselben schon früher im Lokale des Kunstvereins ausgestellt waren, bereits im D. Kunstblatte ausgesprochen. Friedrich Kaulbach lieferte drei Damenportraits, die durch Naturtreue verbunden mit geistiger Idealisirung sich auszeichnen und J. Hübner's „Landsknecht" giebt mit einfachen Mitteln die Individualität eines bestimmten Charakters. — J. Stieler's conventionelle Auffassung und Ausführung vermag nicht, uns Bewunderung zu entlocken, und besonders in seinen neuesten Bildnissen macht sich dieselbe mehr und mehr bemerkbar; er lieferte drei Nummern: Ein betendes Mädchen, Bildniss eines Mädchens aus dem bayrischen Gebirge und ein Tyroler Mädchen. — J. Bernhard's Portrait einer Dame scheint noch nicht ganz vollendet zu sein. —

Leider ist auch unter den Portraitmalern Vogel von Vogelstein durch sein eigenes Bildniss vertreten.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

IV.

(Kreuztragung des Leonardo da Vinci.)

Von Allem, was die Verkaufslust in letzter Zeit hervorgezogen und dadurch der Kenntnissnahme zugänglich gemacht hat, verdient ein Gemälde des Leonardo da Vinci vorzüglichste Aufmerksamkeit [1]). Ebenso aufklärend über den Entwickelungsgang dieses Meisters ist das Bild als Kunstwerk von höchster Bedeutung; es entbehrt weder eine gute Erhaltung noch den Charakter unbezweifelbarer Echtheit. Die ungefähr $25\frac{1}{2}$ rhein. Zoll hohe und $21\frac{1}{2}$ rhein. Zoll breite Holztafel enthält folgende Darstellung der Kreuztragung.

Christus in halber Figur erscheint im Profil, von rechts nach links gewandt und trägt auf der rechten Schulter das mit beiden Händen umfasste Kreuz. Auf der Mitte des Kopfes getheilt, fällt das weiche, kastanienbraune Haar, von dem halbbedeckten Ohre gesondert, auf Schulter und Nacken. Die Dornenkrone umwindet das Haupt, über dem ein kreisförmiger Nimbus schwebt, der von seinem Mittelpunkte aus vierfach so getheilt ist, dass die Theilungslinien, ehe sie in die Peripherie treten, sich je in zwei auswärts geschwungene Linien sondern, die in den Kreis mündend, vier vergoldete Felder bilden; die dazwischenliegenden Abtheilungen sind goldig punktirt. Ein kurzer gespaltener Bart umgiebt das Kinn bis zum Munde, der, schmerzvoll geöffnet, die Rundlinie der oberen Zahnreibe zeigt. Zwei blutige Tropfen stehen auf der Stirn und dem Auge des Dulders entgleitet eine blutige Thräne. Hingegeben in Resignation seinem Leiden, senkt sich das Haupt nach vorn, das Auge scheint seiner sichtbaren Umrisse benommen, denn, nach Innen gerichtet, ist es nach Aussen nicht mehr thätig. — In ernstem Zuge fällt das mit Goldverzierungen berandete hellrothe Gewand von den Schultern über die Brust, wo es kaum das enganliegende, violette Untergewand mit Goldsaum sichtbar lässt und verhüllt im weiten Aermel den linken Arm.

Zwei Verfolger im Angesicht und die Faust eines dritten, den man sich ausserhalb des Bildes denken muss, bedrohen den Heiland. Von hinten fasst diese Hand gewaltsam in sein langes Haar, zur Misshandlung bereit.

Die Köpfe der beiden vorderen Spötter sind über einander geordnet. Der Untere sieht, den Mund nach den Seiten zu aufgerissen, wodurch am Halse sich Falten erzeugen, die Augenbrauen in der Mitte der Stirn heruntergezogen, höhnisch nach dem Heilande hinauf, und hält ihm die rechte Faust mit dem durch Zeigefinger und Mittelfinger gesteckten Daumen entgegen. Wie aber seine Absicht mehr dahin geht, seine Grimasse und Geberde anzubringen, als seinem Blick einen Zweck zu geben, so entbehrt auch sein Auge, durch die Augenbrauen überdeckt, des scharfen Umrisses und tritt ins Allgemeine zurück. Hatte Christus weiches Haar, so bedeckt diesen frechen, trotzigen Kopf geziemend ein hartes dichtes, wo jedes einzelne Haar eine sichtbare Dicke hat; es ist von hellbrauner Farbe. Das Wenige, was vom Oberkörper sichtbar ist, bekleidet ein hellblaues Gewand, von einem doppelten Goldstreif eingefasst, das am Arm bis oben hin heraufgestreift ist. Am Halse sieht man den Saum des Hemdes, wie auch am Ausschnitt des Gewandes auf der Brust.

Der zweite Verfolger erscheint über dem ersten; der weit aufgesperrte Mund, der die Zahnreihen entblösst, erzeugt verhältnissmässige Furchen der Nasenflügel und äusseren Augenwinkel; — mit geballter Faust holt er von oben aus und hält sie zum Schlag bereit über den Erlöser. Sein Auge hat zu einer äusseren Handlung ein festes Ziel, es ist braun und tritt scharf aus dem Weiss hervor. Er trägt eine alles Haar bedeckende flache, violette Mütze; das wenig sichtbare Gewand ist grün, am Aermel heraufgestreift und am Halse mit einem bräunlichen Pelz verbrämt.

Den Hintergrund bildet ein grünlich weisser, mit Ocker lasirter Ton. Das von links einfallende Licht beleuchtet das Gesicht des unteren Spötters und dessen Faust, vom oberen die Kappe, Nase und den oberen Theil des Arms, die Querfläche des Kreuzes und das Gewand Christi von der Schulter an über den ganzen Arm hin. Die Farbe ist im Ganzen *kräftig* und durchsichtig, wie die Zeichnung vortrefflich und bestimmt ist.

Im Kopfe des Christus ist die Carnation im Helldunkel gehalten, in jenem dem Leonardo eignen warmen, bräunlichen Ton, die Spötter und besonders der untere hat in den Schatten ein mehr gelbbraunes Colorit, das im Licht ins Weisse übergeht; es veranschaulicht eine dicke Haut. Die Gewänder, besonders das rothe, sind in den Schatten saftig, weisslich in den Lichtern.

Ist das Bild nun nicht in dem Grade modellirt, wie dies die späteren Werke des Leonardo aufweisen, so kann dies nur ein Beweis sein, dass es aus seiner ersten Periode selbständigen Schaffens herrührt; aus jener Zeit, wo er die Werkstätte des Verochio verliess. Wir haben für diese Annahme noch einen dreifachen anderen Beleg. Unser Bild zeigt eine so lebhafte, kräftige Farbe, wie sie beim Leonardo später nicht vorkommt, wohl aber Verwandtschaft mit der Art des Verochio hat. — Alles, was wir von Leonardo besitzen, zeigt einen Entwickelungsgang von einer individuellen Auffassung zur idealen, welche erstere Zeit sich charakteristisch in einem kleinen, weiblichen Portrait des Palazzo Pitti ausspricht [1]), die Zeit eines solchen Uebergangs glauben wir aber deutlich in der Kreuztragung zu erkennen. Die Köpfe tragen noch Anklänge individuellen Charakters, aber mit grosser Freiheit gehen diese auf in den Dienst der künstlerischen Idee.

Wer die Reihenfolge der Studien nach abnormen und durch Leidenschaft erregten Physiognomien kennt, die wir von Leonardo besitzen, — die zu erzeugen er allerlei Volks-Gelage gab [2]), der wird nicht allein in den Spöttern des beschriebenen

1) Die von Young Ottley in seinem Werke: *The Italian school of design etc.* London 1823. in Facsimile gegebene Zeichnung einer Kreuztragung des Leonardo in vielen Figuren gehört einer späteren Zeit an, und hat mit unserer Composition nichts gemein.

1) Portrait der Ginevra Benci (No. 140).

2) Vasari: im Leben des Leonardo und Lomazzo *Tratt. d. pitt. I. 1.*

Bildes denselben Meister jener Studien[1]) wiederfinden, sondern vielleicht die Identität der beiden Köpfe mit einzelnen dieser Studien nachweisen können. Ja, auch der Stich des berühmten Reitergefechtes zeigt zwei ganz ähnliche Köpfe.

Liefern nun Farbe, Modellirung und der individuellere Charakter des Ganzen den Beweis, dass dieses Bild der ersten Periode von Leonardo's selbständigem Schaffen angehört; — und setzen die Köpfe der Spötter jene erwähnten Studien voraus, weil sie ihnen entnommen sind, so kann das Bild erst nach Vollendung dieser Studien gemalt sein.

Wir wissen aber nun mit Sicherheit, dass diese Studien erst in Mailand gemacht wurden, weil sie Beischriften mailändischen Dialektes tragen; Leonardo kam aber 1480 nach Mailand, also in einem Alter von 28 Jahren[2]), es würde daher mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen sein, dass die Entstehungszeit des Bildes in diese Jahre fällt.

Verhalfen uns die Studien des Leonardo zu einer sicheren Zeitbestimmung unseres Bildes, so zeigt uns dieses auch wieder, dass der Künstler wohl wusste, warum er solche Studien machte, die er in der Anwendung auf die Charakteristik ihres Wesens mässigte.

Alles, was später zur Eigenthümlichkeit der Grösse Leonardo's gehört, spricht sich schon in diesem Bilde aus, und weder Luini noch ein sonstiger hätte es erschaffen können.

Liegt aber die hohe Aufgabe und Vollendung der Kunst in dem Geheimniss, die Vorgänge des Geistes- und Seelen-Lebens in Formen zu bannen, die ihnen analog sind, so ist Leonardo da Vinci ein unerreichter Genius, und diese Schöpfung des Conflictes roher Misshandlung und ergebener Duldung eine abermalige Verherrlichung seiner Grösse.

Cornelius wie Overbeck haben dem Bilde, dessen Herkunft nicht zu erfahren ist[3]), Zeugnisse unbedingter Echtheit ausgestellt, was beitragen möge, seinen Weg in ein deutsches Museum zu bahnen.

Kunstliteratur.

Aesthetische Fragen von Dr. J. Frauenstädt. Dessau, Druck und Verlag von Gebrüder Katz. 1853.

Eine Schrift, deren Besprechung nur theilweise in die Spalten des „deutschen Kunstblatts" gehört. Die Reihe von ästhetischen Abhandlungen, welche sie enthält, verbreitet sich mit geistvoller Auffassung, umfassender Belesenheit und Kenntniss des Gegenstandes über verschiedene Gebiete der Kunst, doch vorzugsweise über das der Poesie. Was der Verf. in mehreren Abhandlungen über allgemeine Fragen, über das Verhältniss der Aesthetik zum Gefühl des Schönen und zur Kunst, über die verschiedenen Arten des Wohlgefallens, über zwei der Schönheit verwandte Begriffe: Natürlichkeit und Vollkommenheit, über die ästhetische Nachahmung, über den Unterschied der ästhetischen und moralischen Beurtheilung ausspricht, was er in einem anderen Aufsatze zur Vergleichung der Künste anführt, trifft mehr oder weniger alle Zweige der Kunst. Doch wendet sich der Verf. mit besonderer Liebe und auch mit besonderer Einsicht der Dichtkunst zu. Der tragische Held, das tragische Geschick, das tragische Mitleid, das Komische, die poetischen Kontraste, die Tendenzpoesie, das Verhältniss der Poesie zur Geschichte, zur Philosophie, der Phantasie zum Aberglauben, alle diese Themen leihen ihm einen fruchtbaren Stoff zu ganz interessanten Betrachtungen. Können wir diese nicht überall wissenschaftlich erschöpfend nennen, verspricht also eigentlich der Titel des Buchs mehr, als dasselbe hält, da man leicht verführt wird, zu glauben, dass der Verf. darin offene oder schwebende Fragen lösen oder ein Stück weiter entwickeln wolle, — so bilden sie doch eine geistig anregende und für den Künstler wie für den Laien empfehlenswerthe, weil Gedanken weckende Lektüre. Geschmack, vielseitige Bildung, Liebe zum Schönen und zur Kunst sind Eigenschaften, die immer erfreuen, an Büchern wie an Menschen. **A. G.**

Christus und die Kunst. Eingeleitet durch Worte der Erinnerung an Ludwig Tieck. Von Dr. Albert Peip. Berlin 1853. Druck und Verlag von Georg Reimer.

Der Verfasser dieses Schriftchens unternimmt in demselben einen Feldzug für die Christlichkeit der Kunst nicht allein, sondern auch für die Christlichkeit der Kunstgeschichte, von der er verlangt, dass sie mit christlichem Sinne, mit christlichen Grundsätzen an die Beurtheilung der Kunsterscheinungen gehe. Es ist ein eigenes Ding um die christlichen Grundsätze, sobald es gilt, wissenschaftliches Urtheil darauf zu begründen. Gar verschiedene Ansichten und Denkweisen behaupten, das ächte Christenthum zu besitzen, aber je ausschliesslicher sie sich auf bestimmte Dogmen steifen, um so einseitiger wird ihre Betrachtung des Lebens und seiner mannichfaltigen Momente. Zu den eigentlich Exklusiven haben wir den Verf. nicht zu rechnen. In der Einleitung, welche brieflich an den (mittlerweile verstorbenen) Tieck gerichtet ist, spricht er sich über seinen Standpunkt folgendermaassen aus: „Ohnehin weiss ich mich fern von pharisäischer Bekehrungssucht; ich gestehe sogar, auf die Gefahr hin, der Lauheit geziehen zu werden, unbewunden: von dem mittleren Standorte menschlicher Bildung aus halt' ich es für ehrlicher und ehrenhafter, sich allem Christenthum zweifelnd ab-, als sich dem pharisäisch gebotenen mit Gewissheitsdünkel zuzuwenden." Hr. Dr. Peip richtet sich daher mit seiner Polemik ebenso entschieden gegen die „Sonderchristen", welche um des Christenthums willen die Kunst theils ganz, theils beziehungsweise verwerfen, wie gegen die „Freigeister", die „als Künstler" das Christenthum schlechthin oder beziehungsweise verwerfen. Zu den Letzteren zählt er Schiller und geht auf dessen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen beurtheilend ein. Wir können ihm hier nicht durch diese negirenden Entwickelungen folgen, wollen jedoch schnell einen Blick auf diejenigen Sätze werfen, welche der Verf. als sein Positives giebt. Er sagt: „der Gegenstand der Kunst, das Schöne, ist das von dem Wahren und dem Guten durchschienene Natürliche". Mit dieser Definition können wir uns einverstanden erklären, so weit eine Definition überhaupt zutreffend zu sein vermag. Wenn er dann hinzufügt, damit gliedere sich die christliche Kunstwissenschaft in die allgemeine christliche Wissenschaft ein, wenn er diese letztere, im Hinblick auf die ewige Dreieinigkeit Gottes, in drei Reiche theilt und sagt, das Wahre sei das Reich des Vaters, das Schöne das Reich des Sohnes, das Gute das Reich des heiligen Geistes, so giebt er eine theologische Symbolik, welche dem wissenschaftlichen Gedanken durchaus äusserlich bleibt; ein Bild, das der Verf. erläutert, indem er das Schöne hinstellt als den Mittler zwischen dem Wahren und dem Guten. Daraus folgert

1) Gestochen von Hollar, J. Sandrart und le C. C. — Auch herausgegeben von Giuseppe Vallardi in Mailand.

2) Nachweis über diese Studien, über sein Geburtsjahr und das Jahr seiner Uebersiedelung nach Mailand in den Anmerkungen des Herausgebers zum deutschen Vasari.

3) Es soll aus Genua kommen und befindet sich aufbewahrt beim Prof. Minardi; der Besitzer befindet sich ebenfalls in Rom.

er dann, Schönheit sei Pflicht, Tugend sei Schönheit, legt also bei Beurtheilung des Schönen einen wesentlichen Accent auf das Ethische und zwar das christlich Ethische. Er gewinnt damit einen Standpunkt, den wir bedingungsweise anerkennen. Betrachten wir die Momente, welche nach dem Verf. das Schöne bilden, so empfängt der Mensch nach unserer Ansicht das Natürliche durch seine Sinne, das Wahre durch den Grad seines Wissens, der geistigen Stufe seiner Weltanschauung überhaupt (seien dieser Grad und diese Stufe Ergebniss des Studiums oder der Genialität), das Gute durch Maass und Richtung seiner Sittlichkeit. Gründet sich diese Sittlichkeit auf das Christenthum, so wird ein christlicher Geist sich den Werken des Menschen mittheilen. Erhebt man diesen christlichen Geist des Guten jedoch zum kunstgeschichtlichen Kriterium, so würde man ganzen Epochen der Kultur ein schreiendes Unrecht anthun. Mehr noch als die Auffassung des Natürlichen und des Wahren unterliegt die des sittlich Guten den Einwirkungen besonderer Religionsanschauung, besonderer natürlichen und gesellschaftlichen Bedingungen, die der Historiker nicht unbeachtet lassen darf. Man mag von einer christlichen Zeit fordern, dass sie nicht gegen christliche Sittlichkeit verstosse; legt man aber einen ähnlichen Maassstab an die Werke heidnischer Zeit, so weicht man aus den Gränzen geschichtlicher Auffassung und liefert ein Tendenzurtheil für die Gegenwart. Der Verf. folgert aus seinen Prämissen Vieles, dem wir ohne Weiteres beistimmen, so dem, was er über die Weisen und die Arten der Kunst beibringt. Es scheint uns einfach und natürlich gedacht. Wir wollen deshalb abwarten, wie er seine Prinzipien in der Kunstgeschichte anwenden werde, zu welcher vorliegendes Schriftchen nur die Einleitung bilden soll. Dann erst werden wir im Stande sein, bestimmter zu urtheilen und mit Sicherheit abzusehen, in wie weit wir Genossen oder Gegner sind.

Anton Gubitz.

Zeitung.

Berlin. Die verewigte Wittwe des Landschaftsmalers Karl Blechen hat durch letztwillige Verfügung dem Senate der Königlichen Akademie der Künste 7 Oelgemälde, 36 Oelskizzen, nebst einer Anzahl Sepia-Zeichnungen etc. aus dem Nachlass und von der Hand ihres Gatten mit dem Auftrage überwiesen, dass dieselben verkauft werden sollen, um aus dem Erlös, nach dem Wunsche des Verewigten, ein Reise-Stipendium zu bilden für einen unbemittelten jungen Künstler zu einer Studienreise nach Italien, dessen Wahl dem akademischen Senate allein zustehen soll. Jene Oelgemälde gehören zum Theil zu den vollendetsten des berühmten Meisters: 1. Gegend bei Narni. 2. Der Golf von la Speccia. 3. Winterlandschaft aus der sächsischen Schweiz. 4. Ruine an einem italienischen See. 5. Kloster an sumpfiger Stelle. 6. Seesturm. 7. Ein Leuchtthurm. Unter den Skizzen und Zeichnungen befinden sich ebenfalls sehr ausgezeichnete. Von Montag den 28. d. M. bis zum 3. Dezember wird dieser künstlerische Nachlass Blechen's täglich von 11 bis 1 Uhr im Königlichen Akademie-Gebäude öffentlich ausgestellt sein. Der Termin der öffentlichen Versteigerung dieser Kunstwerke wird demnächst bekannt gemacht werden.

Kunstvereine.

Verzeichniss der Ankäufe von Gemälden u. s. w. aus den Mitteln des Kunstvereins zu **Leipzig**, auf der Ausstellung 1853.

A. Für das Museum wurden gekauft: Christian Morgenstern, München: „Landschaft, Apriltag". (20 Carol.) — Michael Neher, München: „Architekturbild, Kloster in Kaufbeuren". (32 Fr.d'or.) — L. Knaus, Düsseldorf: „Kartenspieler". (250 Thlr.)

B. Für die Verloosung: F. Boser, Düsseldorf: „Ein hessisches Bauernmädchen". (10 Fr.d'or.) — A. Breitenstein, Düsseldorf: „Sonntag Nachmittag". (20 Fr.d'or.) — R. Eberle, München: „des Schäfers Mittagsmahl". (40 Carol.) — Prof. G. Hennig, Leipzig: „Christus reinigt den Tempel". (400 Thlr.) — Siegfried Massmann, Berlin: „der Starenbergersee (herannahender Regen)". (50 Thlr.). — A. Ortmanns, Paris: „Landschaft, Umgegend b. Versailles". (12 F.d'or.) — J. Ruyten, Antwerpen: „Winterscene". (8 Fr.d'or.) — H. F. Schaefels, Antwerpen: „der Ermuthigte (Glückliche)". (250 Frcs.) — Desselben: „der Entmuthigte (Unglückliche)" (250 Frcs.) — F. van Schendel, Brüssel: „eine Dame mit einem Licht in der Hand". (550 Frcs.) — F. Voltz, München: „Landschaft, ein Mädchen treibt Kühe durch ein Wasser". (185 Thlr.) — F. Hengsbach, Düsseldorf: „Morgenlandschaft, der Eeschiner See (Berner Oberland)". (38 Fr.d'or.) — J. G. Meyer v. Bremen, Berlin: „die glückliche Mutter (das erste Lächeln)". (18 Fr.d'or.)

C. Von Privaten sind gekauft: H. Carpentero, Antwerpen: „Interieur, Jäger mit Wildpret". (35 Thlr.) — H. Jäckel, Berlin: „Kloster St. Georg b. Ardea" (18 Fr.d'or) und „Corraca am Comersee" (18 Fr.d'or.) — J. Lange, München: „Partenkirchen mit der Zugspitze". (30 Carol.) — J. Lauer, Wien: „Blumen und Früchte" (20 Fr.d'or.) — Egide Linnig, Antwerpen: „Marine, Ansicht v. Zyrksen-Zeeland". (150 Thlr.). — W. Linnig, Antwerpen: „Wirthshausmädchen in Flandern". (17 Fr.d'or.) — J. G. Meyer von Bremen, Berlin: „schlafende Kinder". (80 Fr.d'or.) und „das Blindekuhspiel". (120 Fr.d'or.) — Jul. Moser, Berlin: „eine alte Berliner Gemüsehändlerin" (10 Fr.d'or.) — Gustav Northen, Düsseldorf: „Nachzügler der grossen Armee (1812)". (7 Fr.d'or.). — J. W. Preyer, Düsseldorf: „Fruchtstück". (10 Fr.d'or.) — H. F. Schaefels, Antwerpen: „Ludwig XIV. in Versailles". (700 Frcs.) — F. A. Schelver, Osnabrück: „Pferdemarkt vor einem bayerischen Wirthshause". (18 Fr.d'or.) — L. Toussaint, Düsseldorf: „Nachtstück, Erntefest". (15 Fr.d'or.) — Tschaggeny, Brüssel: „Schafe in einer Landschaft". (16 Fr.d'or.) — Jac. Verreyt, Cöln a. Rh.: „Ansicht des Genfer Sees (b. Vevay Maisch)". (28 Fr.d'or.) — F. Weiss, Berlin: „Marine, Partie im Canal". (15 Fr.d'or.) — C. Hasenpflug, Halberstadt: „Klosterruine im Winter". (40 Fr.d'or.) — J. G. Meyer von Bremen, Berlin: „Aufnahme verirrter Kinder". (25 Fr.d'or.). — C. Schröder, Braunschweig; „gute Erziehung". (9 L.d'or.) und „erster Sprachunterricht". (9 L.d'or.) — H. Jäckel, Berlin: „Kloster St. Singia". (20 Fr.d'or.) und „Kloster in Meran". (20 Fr.d'or.)

Der vorstehenden Berechnung zu Folge ist mithin für das Museum um 550 Thlr., für die Verloosung um 1850 Thlr., von Privaten um 3425 Thlr. angekauft, also im Ganzen um 5825 Thlr., wodurch sich nun der Gesammtverkauf auf allen fünf Ausstellungen des westlichen Cyklus im Jahre 1853 auf 25,000 Thlr. stellt.

Halberstadt, den 18. November 1853.

Dr. Fr. Lucanus,
Hauptgeschäftsführer des westlichen Kunstvereins-Kreises.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 50. Sonnabend, den 10. December. 1853.

Physiognomie der Münchner Kunstausstellung 1853.

Von **O. v. Schorn.**

(Schluss.)

Die Werke der Genremalerei.

Unter den Werken der Genremalerei wählen wir der Reihenfolge nach zunächst die wenigen Arbeiten französischer Meister, die durch äusseren Umfang hervorragen, dann die der Niederländer und zuletzt die Erzeugnisse einheimischer Künstler zur Besprechung. — In einer kürzlich erschienenen Schrift „Louis Gallait und die Malerei in Deutschland“ sagt A. Teichlein: „Niemand wird glauben, dass es noch möglich sei, die hohe Fluth modernen Kunststoffes in die Rinnsale früherer Kunstepochen zurückzudämmen, oder dass sich ein Styl, etwa nach dem Typus der vielarmigen indischen Götzen, bilden müsse, welcher mit wenigen allegorischen Figuren den ganzen malerischen Kosmos ausdrücken könnte. Denn nicht mehr, noch weniger hat unsere universelle Bildung für die Kunst angesprochen, als alles, was dem äusseren und inneren Blicke anschaulich ist, kaum, dass sie noch der Wissenschaft die Objekte des Teleskops und Mikroskops als ihr apartes überlässt.“ Diese Worte finden direkte Anwendung auf das grösste Genrebild unserer Ausstellung, „Gulliver auf der Insel der Riesen“. Blumen und Insekten mit Hülfe des Mikroskops treu nach der Natur vergrössert, von Biard in Paris. Jedem, der Gulliver's Reisen gelesen, ist die Scene bekannt, in der er, versteckt unter den kolossalen Kräutern des Riesenlandes, Gefahr lief, von einem Bewohner gefangen zu werden, und unter den kleinen, vielfach verbreiteten Illustrationen ist dieselbe in zierlicher Zeichnung dargestellt. Diesen Gegenstand aber in grossem Oelbilde zu behandeln, konnte nur einem Franzosen, mit dem, im französischen Charakter wurzelnden Streben nach Uebertriebenem, Ungewöhnlichem, Barockem, in den Sinn kommen. Das bunte Durcheinander der Riesenpflanzen, die uns als Copien eines botanischen Werkes erscheinen, das Gewühl der Käfer und Fliegen in unnatürlicher Grösse, lassen kaum die kleine Figur Gulliver's sichtbar werden und erst die fünf riesigen Finger, an der rechten oberen Ecke, in das Bild hereinhängend und allem ästhetischen Gefühle hohnsprechend, erinnern uns, dass der Künstler die Verfolgung des kleinen Mannes darzustellen beabsichtigte. Dass eine sehr offenbare Verirrung vom Wege der Kunst und dem Begriffe reinen Geschmacks nur als Curiosum, niemals aber als künstlerische Schöpfung Erwähnung verdient, wird uns Niemand in Abrede stellen. —

Ausser Biard nennen wir hier Anselm Feuerbach aus Heidelberg, der seinen Arbeiten nach offenbar der neuesten französischen Richtung angehört. Von ihm sehen wir „Hafis in der Schenke“. Die lebensgrosse Figur des Dichters, nachlässig in die Tracht seines Landes gekleidet, sitzt auf einem Divan und Matten, beschäftigt, mit einem Griffel Verse an die Wand zu schreiben. Halbnackte Mädchen, deren eine im unmittelbaren Vordergrunde dem Beschauer den Rücken zuwendet, beobachten sein Treiben, während ihm schwarze Knaben Trinkschaale und Früchte entgegenhalten. Die phantastische Anordnung der Scene verleiht dem Bilde einigen Reiz, die matte, tonlose Färbung aber scheint der Künstler nach Courbet's Vorbildern sich angeeignet zu haben, eine Manier, die sich nur wenige Verehrer erwerben dürfte.

Grössere und reinere Genüsse bieten uns die Arbeiten weniger niederländischer Künstler dar. H. van Hove's „Auszug aus einem alten Hause in Holland; XVII. Jahrhundert“, rechnen wir zu den besten vorhandenen Gemälden. Die im weiten alterthümlichen Saale zerstreuten Geräthschaften der verschiedensten Gattung sind mit wahrer Meisterschaft hingestellt, der Gedanke des Ganzen spricht sich in wenigen Figuren deutlich aus und in der Behandlung erkennen wir des Künstlers Studium seiner früheren berühmten Zunftgenossen. Als ein zweites Bild von Bedeutung verdient J. J. Eckhout's in Brüssel: „Das Kaninchen an der Mauer“, genannt zu werden. Ein Mann in ritterlicher Tracht, auf einem Lehnsessel sitzend, lässt durch Stellung der Hände das Schattenbild eines Kaninchens an der Mauer erscheinen, während die Gattin das Licht in der Hand hält und

den Blick des munteren Kindes auf die Erscheinung hinlenkt. Die ruhige Haltung der stillen häuslichen Familienscene übt eine wohlthuende Wirkung.

Zuletzt ist L. van Kuyck in Antwerpen durch ein zierlich und sauber vollendetes Bild „das Innere eines Stalles", durch von der Seite einfallendes Licht effektvoll beleuchtet, gut vertreten. —

Unsere einheimischen Genremaler lieferten im Verhältniss zu ihrer grossen Anzahl ebenfalls nur wenige gediegene Beiträge zur diesjährigen Ausstellung.

Die Reihe des Vorzüglicheren beginnt J. Becker in Frankfurt mit seinen „Flüchtenden". Im Hintergrunde ein brennendes Dorf, als Hauptscene des Vordergrundes die flüchtigen Bewohner um den Pfarrer geschaart, der Trost spendet und rings die armselige Habe im Felde zerstreut, bildet den Hauptinhalt des Bildes. Becker behandelt derartige Gegenstände mit Glück und besonderer Vorliebe, wie uns ein ebenfalls höchst gelungenes Bildchen seiner Hand in der erst kürzlich geöffneten neuen Pinakothek erkennen lässt. —

A. Wichmann aus Dresden, oben ausführlicher besprochen, ist auch in dieser Abtheilung durch eine in hohem Grade anziehende Arbeit: „Die Traubenspenderin, oder die gewährte Bitte" in würdiger Weise vertreten. Eugen Hess in München zeigt uns in zwei Bildchen seine grosse Geschicklichkeit, einzelne anmuthige Scenen in engem Rahmen wiederzugeben; seine „Rückkehr von der Jagd" und „Wirthshaus im oberbayrischen Gebirge" tragen den Einfluss der niederländischen Schule. Dass er diese mit besonderem Eifer studirt, beweist ein Bild der neuen Pinakothek: „Ein Ritter als Gast bei Dominikanermönchen", früher in Brüssel von ihm vollendet. Drei Münchener Künstler repräsentiren das Fach der Thiermalerei. R. Eberle, M. Lotze und F. Voltz. Die vortrefflichen Schafe des ersten könnten sich bei weniger ängstlicher Ausführung den Arbeiten E. Verboeckhoven's an die Seite stellen. Ueber Lotze's Landschaft mit dem „Abendgebete des Hirten" ist die heilige Ruhe der stillen Vesper in der Natur ausgegossen, während Voltz in seinem „Viehmarkt" die charakteristischen Unterschiede der verschiedensten Vierfüssler in naturgetreuer Wahrheit wiedergiebt.

Die Landschaftsmalerei.

Wenn es heutzutage unter den Landschaftsmalern mehr denn jemals zum Streben geworden ist, durch die Anwendung unnatürlicher Mittel, als effektuirte Sonnenbeleuchtungen, auf die Spitze getriebene Kontraste etc. das Auge des Beschauers zu bestechen, anstatt mit Hintansetzung rein sinnlicher Illusion eine tiefe Naturauffassung in ihren Werken zu bekunden; so dürfen wir es als ein erfreuliches Zeichen betrachten, dass jene vorherrschende Richtung auf unserer Ausstellung nur geringe Vertreter zählt.

G. Saal's aus Heidelberg grosses Bild: „Alpenglühen während der Mitternachtssonne zu Guldbrandsdalen in dem norwegischen Hochgebirge im Monat Juni, wo die Sonne dort nicht untergeht, von einer Anhöhe aus aufgenommen", könnte uns allerdings beim ersten Anblick auf den Gedanken bringen, der Künstler habe bei Darstellung einer der grossartigsten Naturerscheinungen zum Zwecke eines übertrieben brillanten Effektes die Grenze der Wahrheit überschritten; unterwerfen wir das Bild aber gründlicher Betrachtung, so ergiebt sich bald aus der allgemeinen Harmonie der Färbung und sorgfältig durchgeführten Consequenz der Beleuchtung, dass wir eine mit meisterlichem Pinsel fixirte Abnormität unter den Erscheinungen der Natur vor Augen haben. Saal's zahlreiche Arbeiten, die wir zu sehen Gelegenheit hatten, zeigen keineswegs die Anwendung unerlaubter Mittel, sondern die mit gesundem Blick erfasste Wirklichkeit, mit vorzüglicher Technik wiedergegeben.

Ein interessantes und anziehendes Panorama bietet F. Bamberger's grosses Gemälde: „Gibraltar". Zeigt er sich hier als Meister in Behandlung grosser Massen, die besonders im Vordergrunde sich darstellen, so erkennen wir aus zwei kleinen Arbeiten seiner Hand: Gegenden in Spanien, die Liebe zu sorgfältiger und fleissiger Ausführung.

So verdienstlich und anerkannt A. Loeffler's Arbeiten, in denen die südliche Natur mit besonders glücklichem Auge aufgefasst und behandelt ist, sein mögen, wäre doch zu wünschen, dass derselbe auf das sogenannte „Fertigmachen" seiner Bilder eine grössere Sorgfalt verwendete. Zu diesem Wunsche veranlasst uns hier sein „Ephesus", das trotz der Grösse des Umfangs mehr den Eindruck einer vortrefflichen Skizze, als eines vollendeten Gemäldes zurücklässt; wir wollen damit keineswegs einer kleinlichen Behandlungsweise mancher Maler das Wort reden, aber das Eingehen in Details bis zu einer gewissen Grenze ist für das Verständniss nothwendig.

Ueber K. Baade's Norwegische Mondlandschaft ist in No. 24 d. J. v. D. Kunstblatte bereits berichtet.

Als ein vorzügliches Bild erregt die allgemeinste Bewunderung J. W. Schirmer's in Düsseldorf, „ein Sonntagmorgen in Deutschland". — Es ist die Aufgabe der Landschaftsmalerei, den Geist, der unbewusst und festgebannt in der Natur liegt, zum Bewusstsein des Beschauers zu bringen. Dies kann aber durch blosse Copirung der Natur nicht bewerkstelligt werden; dem Bilde muss die Seele, der Geist miteingehaucht sein, sonst besitzt es blos einen technischen, keinen poetischen, idealen Werth. Denn keine volle Wahrheit und Schönheit des Colorits und der Linien, keine Harmonie des Ganzen und seiner Formen kann sein, ohne dass man ein Stück vom eignen Selbst daran giebt, wodurch man den Gegenstand vergeistigt. Dies hat Schirmer als die Aufgabe seiner Kunst erkannt, er beschaut eine Gegend, nimmt das Naturbild in sich auf, verarbeitet es in seinem poetischen Geiste und bringt dann in freier dichterischer Schöpfung eine Landschaft hervor, in welcher Naturwahrheit mit dem Ausdrucke seines individuellen Gefühls zu einem einheitlichen Ganzen ausgeprägt ist; dann weiss er durch Styl, Ausführung und Colorit noch den Ausdruck der Stimmung, welche der Charakter der Landschaft in ihm hervorgebracht hat, oder poetische Empfindungen und Reminiscenzen darzustellen. Von Schirmer's Bild werden wir durch den Zauber feierlicher Andacht in der Schöpfung, der magisch darüber hinweht, unwillkürlich gefesselt.

Als Leistungen ersten Ranges sind schliesslich zu bezeichnen die ausgestellten Arbeiten der Münchner Maler: Chr. Morgenstern, „das Annenthal bei Oberhausen", „die Steinbrüche bei Polling"; H. Heinlein, „ein Mittag am oberen Gossausee"; J. G. Steffan, „der Reichenbachfall im Berner Oberland" und J. Schiffmann, „Morgen am Vierwaldstätter See", „Abend am Thuner See in der Schweiz"; ferner die der Düsseldorfer Künstler A. Lasinsky und L. Scheins, so wie „ein Feiertagsmorgen im bayrischen Gebirge, grosse Landschaft mit reicher Staffage" von K. Seegen, Generaldirektor in Darmstadt.

Die Architekturmalerei.

Frei von der vorherrschenden Richtung unserer neueren Architekturmaler, die vermöge ihrer dekorativen Fertigkeit durch Contraste in der Färbung eine illusorische Wirkung zu erzielen suchen, stellen sich uns die Arbeiten von J. Joyant zu Paris vor Augen. — Er wirkt durch grossartige Einfachheit in Behandlung der Massen und giebt das Wesen der Erscheinung mit tiefer Erkenntniss der Formverhältnisse, verdeutlicht durch

naturgemässe Licht- und Schattentöne, auf der Leinwand wieder. Sein grösstes Bild: „das Innere des Hofes vom Dogenpalaste in Venedig", erinnert uns augenblicklich an die Arbeiten Canaletto's, und offenbar ist bei Joyant ein gründliches Studium dieses Meisters vorhergegangen. Eine Reihe von 5 kleineren Bildern schliesst sich als gleich vortrefflich diesem ersten an.

Auf glänzenderen Farbeneffekt ist von Mingnet in Antwerpen hingearbeitet, er bringt „die Sakristei der Kirche St. Jadin". — In ähnlicher Weise behandelt ist von Genisson in Brüssel „das Innere der Kirche von Averbade, mit einer Ceremonie des Ordens der Prämonstratenser".

Von M. Neher in München, dessen sauber und detaillirt gemalte Ansichten öfter erwähnt wurden, sahen wir abermals eine Partie aus Nürnberg, mit der Ansicht des Nassauer Hauses.

Leo v. Klenze endlich lieferte „das Innere der Kirche San Miniato al Monte bei Florenz" und die 1850 auch in der grossen Berliner Ausstellung vorgeführte „Ansicht der Restauration Athens".

Die Seemalerei.

Ausser einem „Sonnenaufgang im Archipel" von J. Jacobs in Antwerpen, dessen Marinebilder alle durch vorzügliche Klarheit und Durchsichtigkeit der Färbung, so wie durch treffliche Ausführung der Staffage sich auszeichnen, sahen wir in diesem Fache nur noch eine Arbeit von Bedeutung, und zwar von P. J. Schotel, darstellend die Abfahrt von der Rhede bei Texel während stürmischen Wetters. Eine Marine, im Cataloge mit „Schiffbruch" verzeichnet, von Th. Gudin in Paris, wagen wir nicht zu analysiren, da der dem Bilde angewiesene ungünstige Platz eine genaue Betrachtung nicht möglich macht.

Von J. B. Weiss in München finden sich zwei Gemälde vor, deren eines „Carambolage eines Dreimasters mit einem Dampfboote auf dem Ocean bei ganz hoher See und Hochgewitter", in den Besitz S. M. König Ludwig's überging.

Hiermit die allgemeine Uebersicht der Oelmalerei beschliessend, wollen wir kurz unter der an und für sich geringen Zahl von Cartons, Handzeichnungen, architektonischen Entwürfen und Kupferstichen die vorzüglichsten hervorheben und schliesslich eine Uebersicht der bedeutenden plastischen Werke hinzufügen.

Ludwig Thiersch, Prof. der Malerei zu Athen, liefert den Entwurf zu einem in grösserem Maassstabe auszuführenden Oelgemälde. Die Composition behandelt Charon, den Todtenführer, nach einer neugriechischen Volkssage, und ist auf blauem Papier mit schwarzer und weisser Kreide gezeichnet, uns lebhaft an die zu Anfang dieses Jahrhunderts verbreitete Manier der Behandlung erinnernd. Hoch durch die Lüfte reitet Charon, die Sichel des Todes in der Hand, umschwebt von zahlreichen Verstorbenen jedes Alters, während unten auf der Erde das Volk den Geschiedenen Todtenfeste feiert. Die behandelte Sage spricht sich in folgenden Versen deutlicher aus:

Wie dort so schwarz die Berge steh'n, wie sie so düster ragen!
Mag sie der Sturm windpeitschen wohl, mag sie der Regen schlagen?
Nein, nicht der Sturmwind kann sie so und nicht der Regen quälen;
Der Todesengel kommt vorbei, mit abgeschied'nen Seelen.
Ihm schweben Jünglinge voran, im Rücken schweben Greise,
Auf seinem Sattel Kindlein zart, geordnet Reihenweise.
Die Greise bitten flehend ihn, die Knaben auf den Knien:
„Mein Charon! lass im Dorf, lass uns am kühlen Quell verziehen,
Dass sich am Spiel die Jugend freu', die Greis' am Trank erquicken;
Dass Blümchen auf der bunten Au die zarten Kindlein pflücken."
„Nicht lass' ich Euch im Dorf verziehn, nicht an der kühlen Quelle,
Die Mütter kommen mit dem Krug zum Brunnen klar und helle;
Das Mutterauge würde schnell die Kindlein dort erkennen,
Die Gatten fänden wieder sich — wer könnt' aufs Neu sie trennen?"

Einen zweiten Carton, der sich durch Einfachheit in der Auffassung des behandelten Gegenstandes und schöne korrekte Zeichnung hervorthut, ist: „die Tödtung der Erstgeburt in Egypten", von A. Müller, Zögling der Akademie.

Ein in anmuthiger Weise erfundenes grosses Gedächtnissblatt an erlebtes Kunst- und Künstlerleben in München, vom Jahre 1825—1850 sehen wir von Eug. Neureuther.

Der geistreiche Zeichner Bon. Genelli stellt auf einem figurenreichen Blatte in Umrissen den Kampf zwischen Lykurg und Bacchus dar. Als Bacchus auf seinem Siegeszuge aus Asien nach Europa zu den Edoniern kam, wollte Lykurg, der König dieses Volkes, des Gottes Cultus nicht gestatten, weshalb es zwischen ihnen zum Kampfe kam, in welchem Bacchus besiegt sich zur Thetis ins Meer flüchtete. Auch die Musen, seine Begleiterinnen und Comus fliehen. Mänaden, Bacchanten und Centauren leisten vergeblich Widerstand gegen die Krieger des Königs, der neben der Siegesgöttin auf der Quadriga erscheint.

Im Fache der Landschaft ist J. W. Schirmer in Düsseldorf durch 28 Kohlenzeichnungen vertreten.

Unter den Kupferstichen ist eine grössere Anzahl von Blättern aus dem Bildercyklus zu der Geschichte des deutschen Volkes von K. Hermann, gestochen von verschiedenen Meistern, ausgestellt. Die ersten Lieferungen dieses umfangreichen Werkes fanden erst kürzlich im D. Kunstblatte von Seiten des Redacteurs eine ausführliche Besprechung.

Ed. Eichens, A. Hoffmann und L. Jacoby führten einzelne Bruchstücke aus Compositionen W. v. Kaulbach's im Berliner Neuen Museum aus und von Thaeter sahen wir den schön vollendeten Stich von Kaulbach's Völkerscheidung beim babylonischen Thurmbau.

Von architektonischen Entwürfen sind zu erwähnen W. Stier's treffliche Preisarbeit: Zehn Blätter zu dem von S. M. dem regierenden Könige Maximilian mit dem ersten Preise gekrönten Concurrenzbauplan für eine höhere Bildungs- und Unterrichtsanstalt. L. Largé's Entwürfe zu der bei Berchtesgaden ausgeführten königlichen Villa. Zwei Entwürfe bereits ausgeführter Bauten von J. Hochstetter in Carlsruhe, und das Project zu einem Rathhause in Verbindung mit einem Assisenhofe von H. Peschel aus Dresden.

Werke der Bildnerei.

Beim Eintritt in den Saal, der für die Werke der Plastik bestimmt ist, fällt unser Blick zuerst auf das durch seine Grösse hervorragende Modell F. Brugger's in München, des in Marmor ausgeführten Monuments, welches S. M. König Ludwig dem Geschichtsschreiber Johannes Müller auf dem Kirchhofe zu Cassel errichten liess, mit den allegorischen Figuren der Geschichte und der Gerechtigkeit. Wir verweisen unsere Leser auf die ausführliche Beschreibung des Denkmals, die wir in No. 19. 1852. des D. Kunstblattes bereits mittheilten.

Eine lebendige Composition desselben Meisters ist ein Faun, mit einem Tieger scherzend.

Von F. Kirchmayr in München sind drei grössere Gypsabgüsse nach eigner Composition ausgestellt: eine Tritone, ein geflügelter Genius mit der Fackel in der Hand und einem Stern auf dem Haupte, den Morgen darstellend, und ein schlafender Amor.

Unter der grösseren Anzahl von Arbeiten des Bildhauers H. Ruff in München heben wir den, einen Blumenkorb tragenden Kinderengel und die mit grossem Verständniss und zierlich modellirten Bildnissstatuetten des Dichters Halm, C. von Binzers, und eines Minnesängers hervor. In gleicher Weise behandelt ist Xav. Schwanthaler's Portraitstatuette des Georg Gangkoffer, Baumeisters der Frauenkirche zu München, nach

dessen daselbst befindlichem Bildnisse. Eine beachtenswerthe Arbeit liefert L. Feltz in einem Gemsjäger, skizzirtes Modell zu einer Brunnenstatue. Aus der Werkstätte Chr. Rauch's sehen wir drei Gypsabgüsse der bekannten historischen Reliefs vom oberen Theile des Friedrichs-Denkmals in Berlin: 1. König Friedrich II. von Preussen, wie er in der Wohnung eines schlesischen Webers dessen Arbeit prüft, während Athene ein neu erfundenes Weberschiffchen hinreicht; 2. Derselbe zur Erholung die Flöte blasend, von den Musen umschwebt; 3. Knobelsdorf, der Baumeister des Schlosses Sanssouci, bringt ein klassisches Werk der Antike, den anbetenden Knaben von Bronze, während die bekannten Windspiele den König umspringen.

Vorzügliches Talent bekunden die Arbeiten von drei Zöglingen der Münchner Akademie, L. Schubert's aus Krakau „Christus als Kinderfreund", W. Schützinger's „Bacchus, vom Genusse vieler Trauben berauscht, wird von Amor unterstützt" (Marmorgruppe) und J. P. Hoonig's aus Ansbach „Amor und Psyche".

Unter den Portraitbüsten bewundern wir Chr. Rauch's Alexander v. Humboldt. — E. Müller aus Göttingen lieferte die Büste Geibel's und J. Riedmüller die des Bildhauers Schwanthaler, des Malers J. Fischer und des verstorbenen Astronomen Gruithuisen.

Im Auftrage S. M. des regierenden Königs wurden nach Modellen der vorzüglichsten Münchner Bildhauer bereits über 30 Portraitbüsten berühmter Männer durch F. v. Miller in Erz ausgeführt und sind bestimmt, das Arbeitszimmer des Königs in der Residenz zu schmücken; auf der diesjährigen Ausstellung befinden sich bereits in Erz mit Meisterschaft vollendet: Friedrich v. Schelling, nach J. Halbig; Karl der Gr., Prinz Eugen, Elisabeth, Königin von England, nach L. Schaller; Friedrich Barbarossa und Rudolph v. Habsburg nach X. Schwanthaler, und Kaiser Carl V. und Kaiser Maximilian I. nach M. Widnmann.

Unter den vorhandenen Arbeiten der Medailleurs müssen als vorzüglich die von C. Fischer und F. Kullrich in Berlin und C. F. Voigt in München hervorgehoben werden.

Indem ich hiermit den Bericht über die diesjährige Münchner Ausstellung schliesse, sei die Bemerkung erlaubt, dass es, dem Titel gemäss, hauptsächlich darum zu thun war, die Physiognomie derselben, den allgemeinen Werth ihrer Leistungen zu veranschaulichen; sind dennoch einzelne Arbeiten von Bedeutung weniger gründlich besprochen, vielleicht gar aus Versehen mit Stillschweigen übergangen worden, so möge hierfür in dem Streben eine Entschuldigung gefunden werden, den Totaleindruck nicht zu verwischen durch allzu ausführliche Behandlung aller einzelnen Gegenstände.

Für diejenigen aber, die mit dem Vorwurfe drohen möchten, dass hie und da eine individuelle Ansicht zu scharf und unumwunden ausgesprochen sei, und die, nach eigner Ueberzeugung, der unsrigen beizustimmen, sich nicht verstehen können, schliesse ich mit den Worten Biddles: *„There are my opinions, very deliberately formed, and very frankly expressed.* [1])

*

Die Wandmalereien in dem Bahnhofsgebäude zu Königsberg.

In neuerer Zeit ist wohl kein Ereigniss für die Ostseeprovinzen des preussischen Staates von solcher Wichtigkeit gewesen, als die Erbauung der königl. Ostbahn, welche mit den Bahnstrecken der westlichen Provinzen verbunden, in solchem Verein wie ein Gürtel die Lande umschliesst, und mit Verbannung der Zeit und des Raumes den Bewohner vom Rhein dem Altpreussen die Hand reichen lässt. Mit den grössten Festlichkeiten und der allgemeinsten Freude ist die Eröffnung dieser Bahn in Königsberg begrüsst worden, insbesondere wurde dabei mit den dankbarsten Gefühlen für dies hohe Geschenk die Anwesenheit Sr. Majestät des Königs in dieser Stadt gefeiert, denn unter der besonderen Protektion dieses huldreichen Monarchen ist die Ostbahn ins Leben getreten. Solche Gefühle der Verehrung und des Dankes haben auch auf die künstlerische Ausschmückung der königl. Absteigezimmer in dem Bahnhofsgebäude geführt, und eine kurze Beschreibung derselben hier zu geben, dürften sie wohl verdienen.

Das grössere Mittelzimmer ist mit ganz blass silbergrauen, schweren seidenen Damasttapeten ausgeschlagen, auf denen zwischen den Arabeskenschlägen Adler eingewirkt sind. Das Kabinet zur Rechten ist mit gleich schönen blauseidenen Damasttapeten bekleidet, wie das Zimmer auf der linken Seite mit gleichen von grüner Farbe. Die hohen Thüren zu diesen Zimmern sind aus dem schönsten Mahagonimaserholz und mit Einlagen von Stahl verziert, die Bänder daran bestehen aus Neusilber, und die Drücker sind kunstvoll aus Elfenbein geschnitzt. Am vortheilhaftesten zeichnen sich aber die Malereien der Decke des Mittelzimmers aus, welche mit den Compositionen der vorzüglichsten Künstler der Königsberger Malerakademie geschmückt ist. Die wie gewöhnlich ein Oblong bildende Decke ist in zwei rautenförmige Vierecke zerlegt, deren jedes ein Rundgemälde enthält. Das erste derselben, der Thüre zunächst, ist vom Direktor Rosenfelder componirt und stellt in allegorischen Figuren dar, wie die Eisenbahn auf geflügelten Wagen durch die königliche Macht herangeführt, und von einer dritten Figur, welche die Stadt Königsberg repräsentirt, empfangen wird. Das folgende, in der Nähe der Fensterseite befindliche Gemälde ist eine Composition von Pietrowski, ebenfalls in allegorischen Figuren. Man sieht hier die Eisenbahn mit einem Füllhorn, welches die ersehnten Glücksgüter in sich birgt, die schlafende Industrie aufwecken; einige der schlummernden Künste sind erwacht und entfalten ihre Attribute, um ein reges Treiben zu beginnen, während andere noch schlaftrunken sich die Augen reiben und ein dritter Theil, noch im Schlummer befangen, des belebenden Auferstehungswortes harrt. Die zwischen den Vierecken gebildeten Dreiecke sind mit vier Medaillons ausgefüllt, welche die vorzüglichsten Güter der Ostseeprovinzen bildlich zur Anschauung bringen, und den Ackerbau, die Pferdezucht, die Bernsteinlese und den Holzreichthum des Landes darstellen. Alle vier sind sehr sinnige Compositionen des Direktors Rosenfelder. Die Einfassung der Vier- und Dreiecke, welche die beschriebenen Bilder enthalten, besteht aus äusserst geschmackvoll zusammengesetzten Blumen und Fruchtguirlanden, die von dem Architekturmaler Gemmel entworfen sind. Sämmtliche Malereien sind von dem Maler v. Reichenbach und den Eleven der Königsberger Akademie: Löschin, Funk, Pöppel und Kratz aufs kunstvollste nach der neuen Erfindung, in Wasserfarben mit angesprengter Kieselsäure, ausgeführt. Ausserdem sollten noch nach dem Plane des Architekturmalers Gemmel die einzelnen Felder der Decke mit Arabeskenschlägen ausgefüllt werden, wodurch die ganze Decke viel leichter erscheinen und hauptsächlich die Rundgemälde weniger schwer wirken würden. Allein wegen der Kürze der Zeit bis zur Eröffnung der Bahn musste die Ausfüllung mit den Arabesken leider unterbleiben, wie auch die von demselben Maler sehr kunstvoll entworfene Borte, welche darauf berechnet war, die Decke mehr zu heben und weniger

---

1) Dies sind meine Ansichten, sehr sorgfältig erwogen und sehr freimüthig ausgesprochen. Red.

auf die Seitenwände drücken zu lassen, ihrer schwierigen und und langwierigen Ausführung wegen nicht mehr in Angriff genommen werden konnte. Da aber jetzt in diesen Zimmern die nothwendigen Malereien beendet werden sollen, so lässt sich erwarten, dass man den ursprünglich von Herrn Gemmel zu Grunde gelegten Plan wieder aufnehmen und ein in allen Theilen übereinstimmendes und vollständig durchgeführtes Ganzes herstellen wird. Zu erwähnen bleibt noch, dass auf dem Fensterpfeiler, dicht unter der Decke, eine allegorische Figur von Rosenfelder den Tag der Eröffnung der Bahn, „den 1. August 1853", auf eine Steintafel verzeichnet. **M.**

Ueber einen altdeutschen Altarschrein.

Die Bekleidungen, Aufsätze und Verzierungen der altdeutschen Altäre in Epitaph- und Schrankform scheinen durch das ganze Mittelalter überall verbreitet und üblich gewesen zu sein, die dann theils mit Schnitzwerk, theils mit Malereien versehen waren, und worin die alten Künstler oft ihre ganze Glaubensinnigkeit und Kunstfertigkeit an den Tag legten. Da die alten Kirchen den Madonnen, katholischen Heiligen und deren Legenden geweihet und diese häufig mit auf den Altären dargestellt waren, was zum protestantischen Gottesdienst nicht mehr passte, so wurden sie später mehr und mehr beseitigt und durch architektonische Kunststücke ersetzt, die meist geschmack- und werthlos sind und die jetzt auch wieder beseitigt werden.

Im Lande Hadeln, am Ufer der Elbe, im Königreich Hannover, giebt es in den uralten Kirchen des Landes, die noch von unbehauenen Feldsteinen erbaut sind, mehrere dergleichen sehr alte Altarschreine; das Schnitzwerk daran ist aber noch sehr roh und ohne alles Kunstverdienst. In der Kirche zu Altenbruch daselbst befindet sich auch ein solcher Altarschrein, der durch seine jüngere, treffliche, elegante Arbeit ausgezeichnet, ein schönes Denkmal altdeutscher Kunst bildet, welches oft die Aufmerksamkeit der Kunstkenner erregte, und dessen wirklicher Kunstwerth es erlaubt, ihn in diesem Blatte — andeutend nur — erwähnen und beschreiben zu dürfen, und zwar um so mehr, je seltner dergleichen Werke allmählig werden und bevor die Landleute, den Werth desselben nicht kennend, ihn noch mehr verfallen lassen, oder, was noch weit schlimmer sein wird, ihn gelegentlich total von einem Pinsel vernichten lassen!

Der Schrank stammt aus dem Ende des fünfzehnten oder dem ersten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts; er ist fast fünf Fuss hoch, ebenso breit und acht Zoll tief, mit Flügelthüren zu beiden Seiten, die, jede halb so breit als der Kasten und ebenso tief, mit Charnieren versehen sind und die ihn von rechts und links ganz einschliessen können. In der Mitte erhöhet sich der Schrank um zwanzig Zoll und um sechszehn Zoll Breite und bildet dort einen horizontalen Ausbau oder Giebel. Wenn diese Flügelthüren auf den Schrank geschlossen waren, so hatten sie wieder andere bewegliche Flügel, die dann die Rückseite und die leere Stelle der Hauptflügel verdeckten, und worauf biblische Scenen und die Statuen des Moses und Paulus gemalt waren; diese Arbeit ist aber fast vernichtet, sie war auch, ohne allen Kunstwerth, nur als Nebensache zu betrachten.

Die äussere, obere Krönung des Schrankes ist um ein Jahrhundert jünger als er selber, sie ist nicht mehr gothisch, sondern in der Art und Weise des Wendel Ditterlein zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts verfertigt, verziert mit Schnörkel und Früchten, die zwar gut geschnitzt und bemalt sind, aber nicht zum Schrank passen.

Der Untersatz des Schrankes ist auch nicht älter als die Krönung, er ist acht Fuss breit und drei Fuss hoch. In drei halbrunden Nischen, die durch vier mit Früchten reichverzierten Caryatiden abgetheilt sind, welche in Basrelief geschnitzt und bemalt, Jungfrau, Jüngling, Mann und Greis vorstellen, stehen drei männliche zwei Fuss hohe Figuren, Glaube, Liebe und Hoffnung darstellend. Auch diese drei Figuren beweisen den Verfall der altdeutschen Bildschnitzkunst, denn sie sind viel roher und bei Weitem nicht so gut verstanden, als diejenigen im Schranke.

Dieser hat in der Anordnung der Figuren, die in Eichenholz geschnitzt sind, ihren Gewandungen, Costümen etc. die grösste Aehnlichkeit mit dem allberühmten Altarschrein von Hans Brüggemann in der Domkirche zu Schleswig (verfertigt von 1515 bis 1521), ja er übertrifft ihn oft an Kunstwerth in den Hauptfiguren, an edleren Formen, an würdigerem und tieferem, nicht so karrikirtem Ausdruck, wie der Vergleich klar und deutlich zeigt, und hat noch den Vorzug, dass die Gegenstände darin schön bemalt und vergoldet sind.

Die Vorderseiten des Kastens und der Flügelthüren sind am Rande mit gothischcanelirten Säulen eingefasst, worauf oben kleine Figuren in Nischen stehen. Nach oben sind die Füllungen in den Ecken mit zierlichen, goldenen, durchbrochenen, gothischen Blätter-Ornamenten, wovon viele fehlen, begränzt, die nach der Mitte hin, verjüngt auslaufend, jedes Bild, wie mit einem Baldachin bekränzen und krönen. Die Figuren im Vordergrunde sind anderthalb Fuss hoch, fast ganz rund geschnitzt, ihre Bekleidung ist nach damaliger Sitte sehr willkührlich und abentheuerlich, oft natürlich, selbst ideal und schwungvoll gelungen. Der Ausdruck der Leidenschaften, des Schmerzes, des Bedauerns, des Hasses, der Wuth, der Theilnahme und des Spottes ist bei allen Figuren des ganzen Werkes vortrefflich wahr und ungemein lebendig ausgedrückt.

Die Flügelthüren sind der Höhe nach in zwei gleiche Theile getheilt. Ihr Inhalt ist bei allen vier Gegenständen sehr gut componirt und in sich selbst begränzt; in den halben Giebeln stehen Petrus und Jacobus. In dem oberen Felde links: Christus von Kriegsknechten vor Pilatus geführt, dem ein Page ein Waschbecken vorhält, worin er sich die Hände wäscht; er sitzt als alter Mann auf dem Thron, mit sonderbar spitzer Mütze auf dem Haupte; über seinem goldenen Gewande, was wie das von Christus schön geordnet ist, hängt ein Orden, ähnlich dem vom goldnen Vliesse. Alle, besonders der Anführer der Kriegsleute, sind von trefflichem Ausdruck, das Ganze eine gelungene Composition von sieben Figuren.

Das Feld darunter zeigt die Kreuztragung: Christus, im idealen, goldenen Gewande fortschreitend, trägt von Schmerz erfüllt, doch würdevoll, das Kreuz; er wird von den rohen Häschern gezerrt, getrieben und geschlagen, Simon von Kyrene unterstützt ihn; voll von Kummer und Betrübniss folgen Maria und Johannes; schöne, gelungene Darstellung in sieben Figuren.

Das grosse Mittelbild stellt in dreiundzwanzig Figuren die Kreuzigung Christi vor: er hängt erhöhet in das Giebelfeld hinein, die Schächer zu den Seiten etwas niedriger; sie sind zwei Fuss gross, ganz nackt und rund geschnitzt. Vor Allen ist Christus am Kreuze mit Kenntniss der Anatomie, edlen Formen und mit einem Ausdruck dargestellt, wo das materielle Leiden überwunden, sich zur Poesie des Schmerzes verklärt; so auch die Schächer, trotz ihren Verrenkungen. Die heiligen Weiber in Schmerz und Ohnmacht, der theilnehmende Johannes, die würfelnden Kriegsknechte in ihrer Gier und Rohheit bilden den Vordergrund, sie sind gut situirt und der Ausdruck der Gruppen der Action gemäss.

In ihrer Mitte befindet sich eine schlanke Dame (bei Brüggemann ebenso) ganz in goldenem Gewande, mit rothen Schu-

hen, die mit gefalteten Händen, nach oben schauend, das Gesicht nach Christus gewandt, halbknieend betet. Sie hat einen phantastischen Kopfputz auf, eine knappe, grüne Haube, darüber einen roth und weissen Bund, ihr Gewand ist unten mit breitem Grauwerk besetzt, ein weisser Shawl liegt lose um den Hals, von dem bis zur linken Hüfte herab ein breites, graues Ordensband hängt, worauf unten ein Orden, eine rothe Rosette, sich befindet; vor ihr steht eine goldene Büchse. Vielleicht ist sie eine adelige Donatrice, denn sie ist weder eine Heilige, noch Nonne oder Geistliche, ihre Kleidung ist ganz anders als bei den übrigen Figuren; hinter ihr reitet ein ganz goldener Ritter mit geschlossenem Visir in das Getümmel des Mittelgrundes. Dieser und der Hintergrund, der für Basrelief zu hoch geworden, ist zwar sehr lebendig, unter und neben dem Kreuze aber sehr verworren, indem sich dort neun Reiter mit ihren Pferden, die nicht besonders gut gerathen sind und zuviel Platz einnehmen, herumtummeln. Die Reiter, aus allerlei Volk bestehend, haben gar seltsame Trachten; ein Ritter halb roth, halb schwarz kostümirt, mit goldenem Helm und geschlossenem Visir, hat am linken Oberarm eine Binde, worauf in altdeutscher Schrift die Buchstaben I. G. A. L. stehen.

Im obern Felde der rechten Flügelthüre ist die Höllenfahrt, Christus im Limbus, in sieben Figuren und zwei Teufeln dargestellt. Es ist eine getreue Kopie nach der bekannten, seltenen Radirung oder dem Stich von Martin Schön, wo der Teufel in wahrhaft dämonischer Gestalt mit Fischflossen am Ellenbogen, mit zertrümmerten Brettern in den Klauen, die Menschen zurückzutreiben sucht, wo Christus, schön und schwungvoll drapirt, einen andern Teufel zertritt, mit der Rechten die Siegesfahne schwingt und mit der Linken die Menschen, Adam und Eva voran, mit ihrem verhängnissvollen, rothen Apfel in der Hand, aus der Hölle erlöst.

Das untere Feld enthält die Kreuzabnahme in der gewöhnlichen Weise und in sieben Figuren, wovon zwei nebst der Leiter fehlen. Joseph von Arimathia empfängt den Leichnam vom Kreuze, den zwei Arbeiter abnehmen; dabei stehen Maria und Johannes leidtragend und höchst schmerzvoll ergriffen, innigst betrübt.

Das Ganze dieses schönen Altars, aus vierundfünfzig Figuren bestehend, die alle auf goldenem Hintergrunde placirt sind, gewährt einen prachtvollen, heiteren, lebendigen Anblick. Er ist in den Hauptgegenständen fast unangetastet wohlerhalten, ohne den geringsten Wurmfrass, bedarf aber von geschickter Hand sehr sorgfältiger Reinigung, Ergänzung vom Bildhauer, neuer Vergoldung und Auffrischung, wo er alsdann noch drei Jahrhunderte fort existiren kann.

So wie die freiere Bewegung, der bessere Faltenwurf, die gute Zeichnung der Figuren des Schnitzwerkes besser verstanden und bemerkenswerther als es gewöhnlich bei Arbeiten dieses Zeitalters der Fall ist, ebensosehr ist der Staffirmaler als ein trefflicher Künstler zu rühmen, der durch seine sorgfältige Bemalung dem Schnitzwerke einen höheren Reiz, Werth und Leben verlieh. Seine Farben sind noch jetzt lebendig und bestehen nicht aus Leim- oder Oelfarben. Er führte die Arbeit in den Nüancen der Fleischtöne bis zur höchsten Täuschung und bis zur natürlichsten Vollendung aus; so dass jede Figur ein Miniaturbild geworden ist. Die Hauptfiguren sind in den Gewändern ganz vergoldet oder versilbert, die dann theils mit verschiedenen transparenten Farben überzogen sind, so dass das Gold oder Silber durchscheint, was dann eine sehr prachtvolle Wirkung macht.

Der Tradition nach soll der Schrein, an dem alle Attribute der katholischen Kirche fehlen, bei einer grossen Sturm- und Wasserfluth, wovon jene Gegenden oft heimgesucht werden, dort angeschwemmt sein; vielleicht stammt er aus der Brüggemann'schen Schule, der bekanntlich am jenseitigen Elbufer im Holsteinischen lebte und arbeitete und wo auch noch jetzt seine Arbeiten existiren. Es mangelt darüber sonst alle und jede Nachricht; der hundert Jahr jüngere Auf- und Untersatz des Schreins, die zu ihm nicht gleichzeitig passen, zeigen auch, dass er nicht ursprünglich da gewesen ist. Er ist nach Obigem nicht älter als Martin Schön (starb 1488), also sicherlich eine Arbeit aus der Blüthe dieser Kunstepoche von 1480 bis 1530 und stammt daher noch aus dem Ende der katholischen Zeit, wo beim Religionswechsel 1526 meist alle geschichtlichen Ueberlieferungen über Arbeiten dieser Art nicht weiter beachtet wurden und allmählig verloren gingen.

Ferner sind zwei goldene, kunstreiche Kelche und Patene dieses Altars von den Jahren 1523 und 1563 interessant *und* bemerkenswerth; sie zeichnen sich durch schöne Formen und geschmackvolle Arbeiten aus, sie sind mit edlen Steinen garnirt, mit Ornamenten nach Aldegrever und Jac. Binck ciselirt, und, mit Basreliefs verziert, zeigen sie den Vorzug der alten Goldschmiedekunst vor der Neuen. Auch sind die zwei grossen, silbernen Altarleuchter von 1706 im überladenen, reichen Styl des siebenzehnten Jahrhunderts durch treffliche Arbeit sehenswerth.

Hamburg, 1853. **Phil. Limmer.**

Ein romanisches Reliquarium, bisher im Besitze des Fürsten Salm-Salm zu Anholt.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 17. November 1853 No. 321 enthält folgende wunderliche Nachricht:

„Berlin, den 13. November. Ein kostbarer Schrein wurde vor mehreren Wochen aus der Kirche zu Doornick am Niederrhein von dem damaligen Pfarrer für einen wahren Spottpreis an einen Juden verkauft, der denselben für das Doppelte an den Fürsten Salm-Salm in Anhalt (sic) überliess. Ein Kölner Antiquitätenhändler, der davon Wind bekam, erstand den Schrein für die bedeutende Summe von 3000 Thlrn. und gab sofort einem in Paris lebenden, russischen Fürsten, einem Liebhaber und Sammler alter kirchlicher Kunstgegenstände, davon Nachricht. Der Fürst eilte nach Köln und kaufte den Schrank für 30,000 Thlr. Der Käufer soll einer der reichsten *sibirischen* Bergwerksbesitzer sein und würde seine Acquisition nicht für 100,000 Thlr. ablassen. Der Schrein stellt die Justinianische Sophienkirche in Constantinopel in prachtvoller Ausstattung vor. Er ist wahrscheinlich zur Zeit der Kaiserin Theophania, Gemahlin Kaiser Otto's II, oder während der Kreuzzüge nach Deutschland gekommen und soll das erste Kunstwerk des Abendlandes gewesen sein, mit dem selbst der berühmte Schrein der drei Könige in Köln keinen Vergleich aushalte. So sagt man!"

Der Unterzeichnete hat bereits vor 15 Jahren ein romanisches Reliquarium, ein Besitzthum des Fürsten Salm-Salm, im Schlosse zu Anholt gesehen. Wie mit ziemlicher Sicherheit zu vermuthen steht, ist unter dem obenerwähnten Schrein dieses Reliquarium gemeint. Es kann daher nicht vor mehreren Wochen von dem Pfarrer von Dornick (kleines Dorf, 1 Stunde oberhalb Emmerich) an einen Juden verkauft worden *sein*. Ueberhaupt ist es ganz unwahrscheinlich, dass die dürftige Kirche dieses Orts, wo sich nie ein Kloster oder eine sonstige geistliche Stiftung befand, ein derartiges Kunstwerk besessen haben könne. Es ist vielmehr zu vermuthen, dass dasselbe aus der nahegelegenen ehemaligen Reichsabtei E l t e n stamme.

Dieses aus dem 12. Jahrhundert herrührende Reliquarium, von etwa $1\frac{1}{2}$ Fuss Höhe und gleicher Breite, bildet eine Capelle in reichem romanischen Styl. Die Grundform ist ein Quadrat, an welches sich auf den vier Seiten rechtwinkliche Absiden anschliessen. Das Ganze ist mit einer runden Kuppel bedeckt.

Das Werk besteht aus vergoldetem Kupfer, mit trefflichen Verzierungen in Email, den Figuren der Apostel und einer Anzahl Heiliger in Elfenbein, im Styl der angegebenen Zeit. Wenn es auch sehr zu bedauern ist, dass dieses für die Kunstgeschichte überhaupt, und zunächst für die rheinische, wichtige Kunstwerk, gleich so vielen andern Kunstschätzen, in's Ausland gewandert ist, so erscheint es jedoch lächerlich, von einer Summe von 30,000 Thlr. zu reden, welche der Kölner Antiquar als Kaufpreis von dem Russen erhalten haben soll und dass der Letztere sogar das Werk jetzt auf 100,000 Thlr. schätze. Dass dieses Reliquarium die Sophienkirche darstelle, wahrscheinlich also angenommen, weil es mit einer Kuppel bedeckt ist, ist eben so unbegründet, als dass dasselbe aus der Zeit Kaiser Otto's II (973—983) herstamme. **C. Becker.**

Kunstliteratur.

Kunst und Kunststyl. Mit einem Sendschreiben an W. v. Kaulbach. Von Adolph Helfferich. Berlin, Verlag von Th. Chr. Fr. Enslin. 1853.

Der Verfasser dieser Schrift hat sich viel mit der Kunst beschäftigt, viel gesehen, viel darüber gedacht. Aber es will uns scheinen, als ob er über das Wesen des Schönen und der Kunst nicht klar genug gedacht habe. Denn durch die ganze Abhandlung hindurch empfanden wir einen Grundfehler, und der besteht darin, dass der Verfasser zwei Begriffe von sehr verschiedener Bedeutung in einander verschwimmen lässt, dass er den Begriff des Kunststyls, welchen er erläutern will, nicht genügend trennt von dem Begriff des Schönen.

Wenn er als erste und allgemeinste Definition des Styls den Satz hinstellt: „der Kunststyl ist dargestelltes Leben", wenn er den Styl dann näher bestimmt als „die Kunst, die das Leben aus seinem eigenen Grunde herausschafft, oder, was dasselbe (?) ist, als das seelenhafte Kunstwerk"; wenn er endlich sagt: „stylistisch dargestelltes Leben ist ein wahres und selbstempfundenes Leben", und: „stylistisch richtig werden wir nur das nennen, was das Vollbewusstsein des belebten und beseelten Stofflichen vermittelst der frei waltenden Zweckmässigkeit in uns weckt", so scheint uns eben in diesen Sätzen Wahres mit Falschem gemischt zu sein.

Das Schöne ist dargestelltes Leben, aber der Kunststyl ist das sich darstellende Gesetz, sei dieses nun das Kunstgesetz eines einzelnen Künstlers, sei es das Kunstgesetz einer geschichtlichen Zeit oder einer Nation, sei es endlich das innere Gesetz einer bestimmten Kunstgattung, wie man z. B. in der Poesie den heroischen, den idyllischen, den tragischen und komischen Styl unterscheidet, in der Malerei den historischen und den Genrestyl, in der Musik den Kirchenstyl und den Opernstyl u. s. w. Ueberall ist der Styl nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung. Wenn dieser Styl, diese besondere Darstellungsweise, welche zwar nicht Ausdruck des objektiven, wohl aber Ausdruck des subjektiven, des darstellenden Kunstlebens im Künstler, im Volke, in einem von dem menschlichen Geiste und der menschlichen Technik ausgebildeten und geübten Kunstzweige ist, wenn dieser Styl mit dem inneren Gesetze, der Wahrheit des darzustellenden Lebens übereinstimmt, dann dürfen wir an ihm auch die objektive Vortrefflichkeit rühmen, dann wird auch die Schönheit des dargestellten Lebens zur stylvollen Schönheit. In diesem Sinne gehört der Styl zur vollendeten Erscheinung des Schönen, aber er ist nicht das Schöne, sondern das harmonische Gesetz im Dargestellten wie im Darstellenden, das von Diesem ausgeht und an Jenem zur Erscheinung kommt. Eine stylvolle Kunst im reinsten Sinne wird also allerdings das Leben ihres Gegenstandes aus seinem eigenen Grunde, aus seiner eigenen Seele heraus wiedererschaffen, darum jedoch wird der Styl noch keineswegs das seelenhafte Kunstwerk selber sein. Zu Letzterem gehört vielmehr praktisch, wie zum Begriff des Schönen theoretisch, das sinnliche Objekt und der materielle Stoff. Und nicht einmal die formelle Seite des Kunstwerks erschöpft sich in dem Begriff des Styls, denn auch der Gedanke des Künstlers, seine Auffassung, seine geistige Wiedergeburt des Gegenstandes muss schon vorhanden sein, bevor dieses gedankliche Element sich am Kunstwerk stylvoll ausprägen kann.

Sind wir demnach in grundsätzlicher Differenz mit dem Verfasser, so kommen wir doch in vielen geistvollen Bemerkungen, welche im Verlaufe seiner Entwickelung fallen, mit ihm überein. Ja er spricht nach unserer Ansicht ausserhalb seiner Definitionen das Wesen des reinen Kunststyls einmal klar in folgenden Worten aus: „Die Motive scheinen dem ächten Künstler von allen Seiten zuzufliegen, aber mit sicherem Instinkt weis't er alle Die zurück, welche zu dem Ganzen nicht passen, von dem ordnenden Maassbegriff nicht mit innerer Nothwendigkeit in den Organismus des Kunstwerks eingefügt werden können." Diese Einheit von persönlichem Maass und von innerem Gesetz des Gegenstandes, angewendet auf das Kunstschaffen, ist ächter Kunststyl, und im Gegensatze dazu nennen wir Manier die innere Gesetzlosigkeit, die subjektive Willkür einer künstlerischen Darstellungsweise. (Dass „Manier" auch eine besondere Handhabung der Technik besagen kann, lassen wir hier ausser Betracht.) Neben dem eben angeführten Satze gewinnt die oben von uns citirte vierte Definition, mit welcher der Verf. den allgemeinen Theil seiner Abhandlung schliesst, für uns geradezu den Charakter der Verworrenheit.

Die ferneren Abschnitte suchen nun das Prinzip an den einzelnen Kunstgattungen zu bethätigen, wobei über die aus dem Material entspringenden Unterschiede Treffendes geäussert wird, und legen es dann als Kriterium an die geschichtlichen Erscheinungsformen der Kunst im Alterthum. Auch hier sind wir mit dem Verf. oft einer Meinung, zuweilen jedoch wieder abweichender Ansicht, wie es bei grundsätzlicher Differenz eben nicht anders sein kann. Ohne daher weiter auf Spezialitäten einzugehen, deren ausführliche Betrachtung ohnehin einen zu ausgedehnten Raum in Anspruch nehmen würde, wollen wir nur einer Bemerkung des Verfassers erwähnen, die uns freilich das Wesen einer ganzen Kunstrichtung zu verkennen scheint. Indem Hr. Helfferich von den Tempeln der Alten spricht, sagt er (S. 42): „Dieses ganze Gebäude stellte man, um es der gemeinen Fläche des Lebens zu entheben, auf drei mächtige Stufen, welche das Ganze, wie ein Weihgeschenk, dem Himmel entgegentragen". Wollen wir den ersten Satz wohl gelten lassen, dass durch die Stufen die Erhabenheit der Götterwohnungen angedeutet sein könne, so widerspricht die Behauptung, die antiken Tempelbauten würden dem Himmel entgegengetragen, auf das Alleräusserste dem Charakter der Architektur des klassischen Alterthums. Die Konstruktion der Säulen, der Architrave, die auf den Kapitälen lasten und im dorischen Styl den platten Echinus, im jonischen die hinabschwellenden Voluten wie durch Druck erzeugen, endlich die flachen Giebel bezeichnen vielmehr ein Zusammenfassen, ein Bergen des Inhalts, nicht aber ein Emporstreben zum Himmel, welches überdies auch mit der religiösen Anschauung des Alterthums durchaus nicht in Einklang zu bringen wäre.

Bevor wir von der Schrift des Hrn. Helfferich scheiden, fordert uns das der eigentlichen Abhandlung vorausgedruckte

Sendschreiben zu längerem Verweilen auf. Es ist an den Meister Kaulbach gerichtet und bekrittelt hauptsächlich dessen Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. Wir wählen absichtlich das Wort „bekritteln", um eine Kritik zu bezeichnen, welche sich dem bedeutsamen Werke eines berühmten Künstlers gegenüber nicht etwa in dessen Intentionen versenkt und aus ihnen heraus möglichst nach allen Seiten hin das Werk betrachtet, das Urtheil sorgfältig abwägt und der Vorzüge mit gleicher Liebe gedenkt, wie der Mängel mit Aufrichtigkeit und ohne Rückhalt, sondern welche mit einigen flüchtigen Bemerkungen, die hier nicht zum ersten Male gemacht werden, aphoristisch darüber hinfährt.

Wir leugnen gar nicht, dass der Verf. mit Dem, was er an Kaulbach und seinen Werken aussetzt, zum Theil sich auf richtigem Wege befindet. Aber selbst da, wo dies der Fall ist, vergreift er sich nicht selten im Ausdruck. Wenn er z. B. äussert: „Es ist einmal Ihre Art, bloss Figuren zu geben, die manchmal sehr sprechend und gelungen sein mögen, und ich müsste mich sehr irren, wenn nicht gerade diese Eigenthümlichkeit Ihren Ruhm bei der Menge begründet hätte", so verschüttet er in diesen Worten das Kind mit dem Bade. Es ist wohl wahr, dass der eigentliche Reichthum der Kaulbach'schen Phantasie sich in der Leichtigkeit bekundet, mit welcher der Künstler Gestalten förmlich aus dem Aermel schüttelt, und er lässt sich dadurch oft verleiten, über eine hübsche Gestalt mehr das Maass und den Zusammenhang zu vergessen, aber wie viele wirklich schöne Gruppen enthalten doch auch seine Bilder! Ja, in wie grosser und klarer Einheit fasst er in seinem Carton „Karl der Grosse und Wittekind" die Fülle seiner Motive und Gestalten zusammen, wie gliedert sich hier der Gedanke durch alle Werkstücke der Composition! Und von dem Meister, der diesen Carton geschaffen, behauptet Hr. Helfferich ferner: „So wenig es mir zukommen kann, das Wesen und den Grad Ihrer Kunstbegabung abzuschätzen (thut er es etwa nicht in der oben angeführten Stelle?), so berechtigen mich wenigstens Ihre Kunstleistungen zu dem Schlusse, dass Ihre Werke in demselben Verhältniss stylloser werden, in welchem Sie, aus dem Kreise des Gewöhnlichen heraustretend, Ideen darzustellen unternehmen." Bewegen sich die Darstellungen zum Reincke Fuchs im Kreise des Gewöhnlichen? Sind sie ideenlos, sind sie styllos? Gerade in ihnen zeigt der Künstler, dass er einen Styl habe für das Humoristisch-Phantastische, indem seine individuelle Kunstrichtung mit dem Gegenstande seiner Darstellung harmonisch zusammenklingt. Dieser Styl, eben weil er in einer wesentlichen Eigenthümlichkeit des Kaulbach'schen Künstlercharakters wurzelt, wird in den meisten Fällen zur Manier, wo er mit dem Gegenstande nicht harmonirt. Hätte Hr. Helfferich daher mit seinem Satze nicht so kurzweg den eben so feinen als kecken Geist Kaulbach's unter die Masse des „Gewöhnlichen" geworfen, ihm nicht so vom hohen Pferde herunter die Fähigkeit abgesprochen, Ideen stylvoll darzustellen, so würden wir vielleicht in folgender Behauptung mit ihm einigermaassen übereingekommen sein: „Je mehr Kaulbach sich von der Behandlung humoristisch-phantastischer Gegenstände entfernt und der Geschichte zuwendet, um so styllоser werden im Allgemeinen seine Werke." Wenigstens Angesichts der gemalten Weltgeschichte im Neuen Museum würden wir eine solche Ansicht gerechtfertigt finden, wenn auch der schon erwähnte Wittekind-Carton geeignet wäre, wieder einige Zweifel in die Untrüglichkeit derartiger Massenurtheile zu erwecken. Ja, eine Anlage zu grosser historischer Stylistik steckt selbst in der Zerstörung von Jerusalem, nur leider in der Gesammtwirkung unterdrückt von den symbolischen und allegorischen Anbauten, durch welche der Künstler sein eigenes Bild geviertheilt hat. Die einheitliche, wie Ursache und Folge aneinanderhangende Gruppen-Kette, welche sich von links nach rechts durch den Mittelgrund des Gemäldes zieht, giebt eine ebenso gewaltige als wahrheitvolle Darstellung eines mächtigen Kampfes. Der über Trümmern und Leichen, an der Spitze seines Heeres hereindringende Imperator, die Kriegerschaar, welche sich auf den Altar geworfen und die Tuben schmettern lässt, dass man es in den Körpern der Fliehenden nachdröhnen sieht, diese zurückweichend unter dem Dach ihrer Schilde, jenseits die israelitischen Heerführer, das Schlachtfeld überblickend — welch' eine ungeheure, sich Glied an Glied einherwälzende Bewegung! Was Hrn. Helfferich an dem unorganischen Ankleben der allegorischen Seitenstücke stört, empfinden wir nicht minder als etwas Verletzendes, durchaus Willkührliches, den Kunststyl Vernichtendes. Aber was die Grösse des Bildes ausmacht, hat Hr. Helfferich offenbar nicht erkannt, sonst würde er nicht alles Eingehen darauf vermeiden und nur so beiläufig hinwerfen, dass dem Künstler in der Zerstörung von Jerusalem „manches Einzelne(!) ganz vortrefflich gelungen" sei.

Man wird uns nicht zumuthen, eine Kritik, die sich selber nicht bemüht, möglichst allseitig zu sein, in allen ihren Behauptungen kritisiren zu sollen. In Vielem, was Hr. Helfferich sagt, steckt ein Kern Wahrheit, so auch in der Hindeutung darauf, dass Kaulbach's Technik sich hauptsächlich in der Zeichnung bewähre, dass die Wirkung seiner Gestalten im Kontur, nicht in der Modellirung durch die Farbe liege. Hr. Helfferich hat einen richtig weisenden Kompass im Vorgefühl, in der Absicht dessen, was er sagen will, aber er verrennt sich in seiner Meinung, schiesst über das Ziel hinaus und bedenkt nicht, dass man einen in scharfer Eigenthümlichkeit, wenn auch *manierirt* sich ausprägenden Meister nur in der Gesammtheit seiner Eigenschaften beurtheilen darf. Man schreibt keine wahre Kritik desselben, wenn man ihn wie einen Schüler auf seine Fehler aufmerksam macht, sondern wenn man ihn zugleich in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln als ein Ganzes nimmt und so charakterisirt. Ein solches Verfahren allein würden wir, namentlich in einem direkten Sendschreiben an den Beurtheilten, ein würdiges zu nennen im Stande sein. Wollte der Verf. Kaulbach's Werke nur als Beispiele zu seiner Abhandlung vom Kunststyl benutzen, so ist nach unseren Begriffen von Dem, was man unter Takt versteht, für ein so gelegentliches Betrachten die Form des Sendschreibens mindestens ungeeignet.

Anders möchte sich die Sache stellen, sobald man sich an Jünger der Kunst, an Aufstrebende richtet, um sie etwa zu warnen vor der Nachahmung einer Manier, die eben nur als eine Einzelerscheinung, getragen von einem reichen, selbständigen Talente, in der Kunstgeschichte mehr als vor den reinen Prinzipien der Kunstlehre bestehen kann. Kaulbach ist, bei all' seiner barocken Eigenthümlichkeit, ein Produkt seiner Zeit, die Kunstblüthe einer kaum abgeschlossenen, wir möchten sagen, geistreichisirenden Epoche, deren philosophirende, ästhetisirende, romantisirende Blätter er noch einmal in seiner Weise und mit der graziösesten Gewandtheit sammelt. Nur auf solchem kunst- und kulturgeschichtlichen Boden wird es möglich sein, Kaulbach's Bedeutung gebührend zu würdigen. Fest überzeugt

(Der heutigen Nummer liegt das Beiblatt No. 13 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

№ 13. 1853.

BEIBLATT

zu dem

Deutschen Kunstblatt.

sind wir übrigens, dass die Kaulbach'sche Kunstrichtung keine Schule bilden werde. Sie steht nicht am Anfang, sondern am Ende einer Kulturperiode und hat als deren spezifischer Abschluss ihre hohe kunstgeschichtliche Wichtigkeit. In unsern norddeutschen Boden fiel bereits das Samenkorn einer realistischeren Richtung, welche den Gedanken nicht in metaphysischen Leibern, sondern in der Wirklichkeit des Natur- und Menschenlebens anschaut. Möge ein günstiger Stern über ihr walten! Viel könnte dafür geschehen, wenn man den rechten Mann an die Spitze der Berliner Kunstakademie beriefe, einen Mann, der, mit den Künsten vertraut, doch über das Handwerk derselben hinaus wissenschaftlich zu urtheilen, zu sondern und zu leiten verstünde. **Anton Gubitz.**

Holzschnittwerk.

Kalender der Natur von Dr. Otto Ule und Dr. Karl Müller. Illustrirt von Albert Grell. Erster Jahrgang. G. Schwetschke'scher Verlag. Halle, 1854. (VI u. 76 S. in 4.)

Die hauptsächlichlichsten Illustrationen dieses sehr sauber ausgestatteten Kalenders bestehen in zwölf sorgfältig von L. Laufer in Holz geschnittenen Monatsbildern. Ganz im Sinne seines literarischen Inhaltes, der, wie die Anrede „an den Leser" sich ausspricht, vorzugsweise beabsichtigt, „ein Band zu knüpfen zwischen dem Gemüth des Volkes und dem Wechselleben der Natur", wählte der Zeichner den Stoff aus dem eigentlichen Naturleben und zwar aus derjenigen Sphäre desselben, in welcher sich der innere Zusammenhang der lebendigen und todten Natur am deutlichsten zeigt — aus dem Verhältniss der Instinctwelt zu den verschiedenen Jahreszeiten. Demnach stellte sich Grell die gewiss schwierige Aufgabe, jeden einzelnen Monat durch ein ihm entsprechendes Thierbild zu bezeichnen und immer nur diejenigen Thiere zur Darstellung zu wählen, die in der betreffenden Zeit entweder vorzugsweise ihre Lebensthätigkeit äussern oder, wie z. B. die Zugvögel, sie durch ihr Erscheinen noch bestimmter charakterisiren.

So sieht man auf dem Januar-Blatt eine Anzahl Rehe und Hasen, die, inmitten eines locker beschneeten Forstes, ihr Futter mühsam zusammenlesen. Der Februar, fast noch frostiger und kahler dargestellt, zeigt eine Krähenschaar, die sich nahe am Dorfe auf den Aesten eines entlaubten Baumes versammelt hat. — Der März mit seiner Lenz-Hoffnung gewährt einen Blick in den Wipfel einer immer grünenden Tanne, in welchem eine Gesellschaft von Auerhähnen Platz genommen hat. — Störche, friedlich und familientreu in ihrem auf dem Giebel eines Hauses erbauten Neste vergegenwärtigen den April; den Mai dagegen ein Pärchen Holztauben, in der Nähe ihres Nestes im jungen Laubholz girrend. — Für den Juni wählte der Künstler den von Rosen und Epheu umgebenen Bienenstock nebst seinen geschäftigen Einwohnern, und für den Juli ein offenes Feld, auf dem sich, unter aufgeschichteten Garben, Feldmäuschen mit dem Korne so eifrig sättigen, dass sie nicht einmal den auf sie niederstossenden Habicht ahnen. — Sonnig und heiss liegt der August auf einer in hügeliger Haide ruhenden Schafheerde, wogegen das September-Bild den kühlen Schatten eines Laubwaldes, in dem Eichhörnchen ihr munteres Spiel treiben, vergegenwärtigt. — Der Oktober ist natürlich nicht ohne die fruchttragenden Traubenstöcke und die Kelter. Aber auch dabei vergass der Künstler die Thierwelt nicht, denn er fügte den behutsam schleichenden Fuchs hinzu, der sich indess hier, wo die Trauben tief genug hängen, nicht über deren Säure zu beklagen scheint. — Für den November gilt als Bild das Innere einer von Schwarzwild belebten Eichenwaldung, für den Dezember aber eine verödete und dicht beschneete, gleichsam erstorbene Gebirgslandschaft ohne jedwede thierische Belebung. — Die übrigen, den Erzählungen hinzugefügten Illustrationen bestehen in einer Ansicht des Schlosses Albrechtsburg in Meissen, in einer Landschaft im Charakter der Saalaue bei Halle und in einem Pendent dazu, dem Uferrand eines Flusses in Guyana. Die beiden zuletztgenannten Bilder haben vornehmlich den Zweck, den Unterschied zwischen unserer nordischen und jener südlichen Wasservegetation hervorzuheben, weshalb denn auch auf dem ersten Blatte die hier so häufig vorkommende Wasserrose, auf dem anderen dagegen die dort einheimische Victoria regia dargestellt ist.

Verdient schon die Idee zu den Monatsbildern ihrer Sinnigkeit wegen gerühmt zu werden, so müssen wir noch mehr den Fleiss, mit dem die einzelnen Darstellungen durchgeführt sind, lobend anerkennen. Sowohl die Thiere zeichnen sich, wenigstens zum grossen Theil, durch eine feine Beobachtung ihrer Individualiäten und durch charakteristische Zeichnung, als auch durch eine wirkungsvolle Einigung mit ihrer landschaftlichen Umgebung vor vielen derartigen Kalender-Illustrationen höchst vortheilhaft aus. Fast jedes der genannten Bilder erweckt demnach auf höchst glückliche Weise diejenige Stimmung, die den verschiedenen Monaten besonders eigenthümlich ist. Wir können daher die schwierige Aufgabe, die sich der Künstler stellte, als gelöst betrachten und nur im Interesse des Kalenders wünschen, dass es dem Zeichner bei Illustrirung der ferneren Jahrgänge wiederum gelingen möge, einen ähnlichen Stoff in eben so trefflicher Weise durchzuführen. **H. Weiss.**

Zeitung.

Berlin. Der Baurath Prof. Stier, welcher die preisgekrönten Pläne zu dem Maximilians-Athenäum in München entworfen hat, ist zum Ehrenmitgliede der bayerischen Akademie der bildenden Künste ernannt worden.

Von Seiten des Oberbauraths Stüler sind den städtischen Behörden sehr geschmackvolle Entwürfe zur Aufstellung öffentlicher Stras-

senbrunnen zugegangen, da höheren Orts der Wunsch gehegt wird, dass die Stadt in ähnlicher Weise, wie den Unternehmern der Wasserkunst die Verpflichtung zur Herstellung von fünf öffentlichen Brunnen obliegt, auch andere grosse Plätze dekoriren möge. Die Preise für die Ausführung solcher Brunnen sind verschieden und schwanken zwischen 5000 und 10,000 Thlr. Es werden jene Brunnen grosse architektonische Monumente bilden und unterliegt es darnach keinem Zweifel, dass sie zur Verschönerung der Stadt sehr wesentlich beitragen werden. (B. N.)

O. v. S. **München.** Auf einer der letzten Ausstellungen des Kunstvereins erregte ein grösseres Genrebild von Theodor Horschelt, „Rast einer Sclavenkarawane in der Wüste", besonderes Aufsehen. Der junge Künstler hat sich gegenwärtig mit dem Schriftsteller Hackländer nach Spanien begeben, um von da aus im kommenden Frühjahr eine Reise nach Afrika anzutreten. — Während der Portraitmaler Dürk in Wien verweilt, um den Kaiser zu malen, ist Carl Piloty mit dem Portrait der Prinzessin Elisabeth in ganzer Figur zu Pferde beschäftigt, das Bild zeigt schon jetzt, wie nicht anders zu erwarten war, eine vortreffliche Leistung und erregt den lebhaftesten Wunsch einer Vervielfältigung durch Stich oder gute Lithographie.

Ueber die in dem folgenden Jahre hier stattfindende Industrieausstellung der Zollvereinsstaaten wird in den verschiedensten Kreisen viel gesprochen und debattirt. Wie weit dieselbe das Gebiet der bildenden Künste berühren wird, scheint noch nicht vollkommen im Klaren zu sein, und wir werden baldigst Gelegenheit nehmen, darauf ausführlicher zurückzukommen. Zwei Pläne indessen werden schon jetzt lebhaft in Anregung gebracht und scheint ihre Realisirung neben einander in's Leben zu treten. Die Künstlerschaft Münchens, an der Spitze die sogenannte Stubenvoll-Gesellschaft bei Schaffroth, beabsichtigt eine grosse Gemäldeausstellung, verbunden mit Verloosungen, zu den indessen nur Arbeiten deutscher Künstler zugelassen werden sollen; bei dem zu erwartenden Fremdenzufluss rechnet man auf starken Absatz der Actien; es ist bereits eine Commission erwählt, um den Plan ausführlich auszuarbeiten und weiter zu verfolgen. — Ausserdem hat, wie wir aus sicherer Quelle vernehmen, A. Teichlein der Akademie einen Plan zur Begutachtung vorgelegt, nach dem er eine rein historische deutsche Gemäldeausstellung zu bewerkstelligen bemüht ist. Originalzeichnungen aller deutschen bedeutenden Künstler von Carstens an sollen der Reihe nach dem Publikum vor Augen gestellt werden, um einen Ueberblick der Leistungen deutscher Kunst seit jener Zeit zu gestatten; Werke der Gegenwart würden den Schluss bilden. Ausser der grossen Schwierigkeit, die Originalarbeiten aus den verschiedensten deutschen Museen und Privatsammlungen für kurze Zeitdauer hier zu vereinigen, stellt sich dem Unternehmen die zahlreiche Parthei der jüngeren hiesigen Künstler, die darin, und nicht mit Unrecht, eine Vergötterung der älteren deutschen Schule, aus der der vielfach angefeindeten modernen Richtung der Gegenwart ein nachtheiliges Resultat erwachsen könnte, mit heftiger Opposition entgegen. — Wie wir vernehmen, ist indessen der Plan bereits dem Ministerium vorgelegt, und werden wir, sobald bestimmte Resultate vorhanden, spezieller darauf zurückkommen.

Während Graf Tascher de la Payerie, Kammerherr der Kaiserin Eugenie von Frankreich, hier verweilte, wurden von ihm zahlreiche Bestellungen an Handzeichnungen bei hiesigen Künstlern gemacht, da die Kaiserin hierfür eine nicht geringe Summe ausgesetzt hatte.

Der gestern vom regierenden Könige gestiftete Maximilians-Orden für Wissenschaft und Kunst, dessen Zahl 100 nicht überschreiten soll, zählt dem hiesigen Regierungsblatte zufolge bis jetzt 64 Inhaber. Aus den verschiedenen Gebieten der Kunst finden wir verzeichnet: Albr. Adam in München, Ant. Alex. Graf v. Auersberg in Wien, Peter v. Cornelius in Berlin, Seb. v. Dexenberger in München, Fr. Dingelstedt in München, J. Freih. v. Eichendorff in Berlin, Em. v. Geibel in München, Fr. Grillparzer in Wien, Heinr. Hess und Peter v. Hess in München, Frz. v. Kobell in München, Fr. Lachner in München, C. F. Lessing in Düsseldorf, H. Marschner in Hannover, J. Meyerbeer in Berlin, F. Overbeck in Rom, Chr. Rauch in Berlin, E. Rietschel in Dresden, F. Rückert in Neusess, J. Schnorr v. Carolsfeld in Dresden, J. Schraudolph in München, K. Simrock in Bonn, L. Spohr in Cassel, A. Stüler in Berlin, L. Uhland in Tübingen, A. Voit in München, v. Zedlitz in Wien und F. Ziebland in München. — Das vom Könige ernannte Ordenscapitel besteht aus den Mitgliedern: J. A. Büchner, E. v. Geibel, W. v. Kaulbach, L. v. Klenze, F. Lachner, J. Frh. v. Liebig und F. v. Thiersch. Die Decoration ist ein gothisches, blau emaillirtes Kreuz mit weissem Rande, auf der einen Seite das Portrait des Königs, auf der anderen für Kunst den Pegasus, für Wissenschaft die Eule mit der Rolle, tragend. Die Umschriften enthalten den Stifter mit Datum und Jahreszahl und die Worte: „Für Wissenschaft und Kunst".

Berichtigung.

Irrthümlich ist Dr. Wolfg. Müller als Verfasser des anonym erschienenen Gedichtes, welches im Beiblatt No. 12 mitgetheilt worden ist, genannt worden.

Zur Nachricht an unsere Leser.

Die mancherlei Unbequemlichkeiten, welche die Entfernung des Redactions- und Druckortes vom Verlagsorte mit sich führten, haben es für das weitere Gedeihen und Emporblühen des

Deutschen Kunstblatts

wünschenswerth erscheinen lassen, dass der Verlag des Blatts nach Berlin, dem Sitz der Redaction, übergehe. Die Herren **T. O. Weigel & Rud. Weigel** in Leipzig haben sich daher im Interesse des Blatts über diesen Punkt mit dem Herrn **Heinrich Schindler** in Berlin geeinigt, und das Deutsche Kunstblatt geht nebst allen Vorräthen der früher erschienenen Jahrgänge mit dem 1. Januar 1854 an die Firma von **Heinrich Schindler** in Berlin über.

Das Programm des Blatts und seine Tendenz werden durchaus dieselben bleiben. Nur wird es sich bestreben, alle bisher vertretenen Richtungen und Gebiete in noch grösserer Vollständigkeit durch Wort und Bild vorzuführen. Namentlich aber sind Vorbereitungen getroffen, dass auch das Kunsthandwerk nach seiner heutigen Bedeutung darin seine Rubrik finde. Ferner wird das Deutsche Kunstblatt ausser seinen bisherigen Beiblättern und Beilagen monatlich zweimal ein unabhängiges Beiblatt bringen, welches in derselben Weise, wie das Hauptblatt den Interessen der bildenden Kunst, Baukunst und Kunstindustrie, so dem **Interesse der poetischen Literatur** zugewandt sein wird. Es hat sich dazu ein Kreis von bekannten und geschätzten Schriftstellern vereinigt.

☞ Am Preise, Format und dem wöchentlichen Erscheinen wird nichts geändert. ☜

Die Redaction.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 51. Sonnabend, den 17. December. 1853.

Theodor Valerio's Aquarelle und Radirungen.

Theodor Valerio aus Paris, schon früher bekannt als tüchtiger Künstler in der Aquarellmalerei, worin er treffliche und mit ausserordentlicher Kraft vollendete Genregemälde lieferte, bereiste seit einigen Jahren Deutschland.

Nach längerem Aufenthalt in Dresden, wo er ausgezeichnete Studien in der k. Gemäldegalerie fertigte, begab er sich nach Wien. Dort war es, wo die Neigung des Künstlers zur Auffassung des verschiedenartigen nationalen Lebens, das sich ihm hier zeigte und worin Wien ein eigenthümliches Charakterbild durch die vielen Nationalitäten der Monarchie darbietet, aufkeimte.

Er bereiste die ungarischen Kronländer in den verschiedenen Comitaten und Kreisen, von dem cultivirtesten Theile des Reiches an bis an die türkische Grenze, wo er die mannichfaltigen, reich abwechselnden Charaktere des eigenthümlich Nationalen kennen lernte.

Obgleich die Schreckenszeit der Revolution in Ungarn vorüber war, so zeigten sich hier und da noch einzelne Spuren der Zerstörung, nicht allein in den Oertlichkeiten, als auch in dem moralischen Wesen einzelner der entfernteren und zerstreuten Einwohnerschaften, wodurch der Künstler, wiewohl er durch die k. k. Oberbehörden den besten Schutz und die grösste Vergünstigung genoss, dem ohngeachtet manchen grossen Unannehmlichkeiten ausgesetzt war, zumal er auch die dortige Landessprache wenig oder gar nicht kannte.

Ohne alle diese Beschwerlichkeiten der Reise und alle Entbehrungen zu achten, liess er sich nicht abhalten, seinen Plan durchzuführen, und es gelang ihm, bei dem ausdauernden Fleiss ein reich gefülltes Portefeuille der verschiedenartigsten Studien als die Früchte seiner Thätigkeit zusammenzubringen, Gegenstände, welche ein doppeltes Interesse darbieten, da sie einmal rein künstlerischer Natur sind, andererseits dem Gebiet der Wissenschaft der Ethnographie in der Darstellung der verschiedenen Völkerstämme angehören.

Bei des Künstlers Rückkehr nach Wien beeiferten sich die dortigen Kunstfreunde und Notabilitäten, eine grosse Zahl ausgeführter Blätter jener Volksdarstellungen für ihre Albums oder Portefeuilles zu erwerben, wodurch der Künstler auf längere Zeit reichlich beschäftigt ward.

Doch dieses nicht allein füllte seine Zeit, er fasste den Entschluss, einen Theil seiner charakteristischen Studien durch die Radirnadel zu bearbeiten, wo er das Malerisch-Originelle jener Volksbilder, besonders aus der ungarischen Nation, in trefflich geordneten Gruppen oder einzelnen Figuren darstellte.

Unter dem Titel: *„Souvenir de la Monarchie Autrichienne“* vollendete der Künstler bei seiner Rückkehr nach Dresden das 1ste Heft mit 6 Blatt Radirungen ungarischer Nationalitäten, welche folgende Darstellungen enthalten:

1. Eine junge Frau von Arockszallas; sie ist in reicher Pelzkleidung, das Gebetbuch in der Hand und von sehr feinem Charakter.
2. Ein junger Slawake von Tyrnau.
3. Ein Schäfer mit seiner Heerde an der Pusta.
4. Gruppe von zwei angelnden Fischern in einem Kahne an den Ufern der Theiss.
5. Ein Hirt (Kondas) oder Schweinhüter an der Theiss.
6. Ein Gulyas oder Ochsenhirt mit seiner Heerde, aus dem Pesther Comitate.

Sämmtliche Blätter sind in kl. Fol.-Format und vier noch folgende Hefte werden die erste Abtheilung bilden.

Ein ausserordentlich treuer und wahrer Charakter herrscht in der Zeichnung dieser Blätter, man möchte sagen, der Künstler lauschte jenen Naturen das Originelle bis ins Kleinste ab. Er legte zugleich das Feine und Zarte eines ausgeführten Bildes in seine Radirung, da er Geschmack und fleissige anspruchslose Vollendung durch die Nadel und durch das Aetzen, so wie durch die Behandlung mit der kalten oder trocknen Nadel in der trefflichsten Betonung vereinigte, wodurch nächst dem Geist der Auffassung vieles im Geschmack der Rembrandtschen Radirungen erscheint. Denn in den dunkeln Tönen verbindet sich das tiefe Farbige und Sammetartige zu einer herrlichen Wirkung, im Einklang mit den grauen Tönen des Helldunkels.

Der Künstler hat bestimmt, keine zu grosse Zahl der Abdrücke von den Platten machen zu lassen, um jene Blätter nicht in geringen, abgenutzten Drucken zu überliefern, wo natürlich

durch ersteren Umstand die Kunstfreunde in ihren Sammlungen etwas Nichtallgemeines besitzen würden. Auch hatte der Künstler gesucht, einige Drucke im ersten Zustand der Platten vor ihrer Vollendung für Kunstfreunde abzudrucken.

Die namhaftesten Kunsthandlungen, Arnold in Dresden, Artaria in Wien, Cometer in Hamburg, Frisch in Mannheim, Delavue in Paris, v. d. Kolk in Brüssel, van Marck in Lüttich, Prestel in Frankfurt a. M., Sachse in Berlin und Weigel in Leipzig, haben sich des Verkaufs jener zu empfehlenden Blätter unterzogen [1]). **Frenzel.**

Wir haben in der Novembersitzung des Berliner wissenschaftlichen Kunstvereins Gelegenheit gehabt, den reichen Schatz Valerio's anzuschauen und können den Aquarellen in der That die grösste Bewunderung nicht versagen. Dem Künstler war der Mensch gewissermassen als das höchste Naturprodukt interessant. Wie ihn die dortigen Gegenden hervorbringen, wie er sich noch in den einfachsten Beziehungen zur Natur zeigt, mehr von einem Seelen-, als von einem Geistesleben bewegt, so schildert Valerio ihn in den Fischern, Hirten, Bauern, Zigeunern und Soldaten. Eine scharfe Beobachtung giebt das Costüm mit der grössten Treue wieder, aber zugleich stehen die Gestalten nicht wie Costümfiguren da, sondern geben selbst als Einzelwesen durch den lebendigen Seelenausdruck, der hier einen Gemüthsvorgang, dort einen Charakter verräth, jedesmal ein Genrebild. Wie sehr es dem Künstler auf das Miterfassen eines Charakters, einer Nationalität ankam, zeigen die grösseren Portraits von Volksindividuen, die er seinen Studien eingereiht hat. Der ganze Complex derselben ist die lebendigste Culturschilderung, die uns vorgekommen ist; und Alles ist mit so poetischem Sinn vorgetragen, dass man meint, man müsse die Volkslieder von den Lippen der Männer und Frauen tönen hören. Die Fischer von den Ufern der grauen Theiss; die Hirten mit den malerischen Mänteln; die Soldaten, darunter der Oberbascha eines ungarischen Regiments, mit phantastischem Kopfputz und Hunderten von glänzenden Knöpfen, mit dem rothen Mantel und weiten, weissen Unterkleidern, eine lange Flinte zur Seite und einem ganzen Arsenal von Pistolen im Gürtel; die hohen schlanken Frauen, düster von Angesicht, darunter eine Vornehme, von stolzer Haltung, deren Wuchs von der sammtenen mit Pelz verbrämten Kasawaika umschlossen wird, um das Haupt trägt sie ein einfaches schwarzes Tuch; und dann wieder die braunen Bauern mit den Zottelhaaren — Alles ist keck und frisch vergegenwärtigt und vor Augen gestellt. Am meisten bewunderten wir eine junge Zigeunerin, die mit dem unheimlichen Glanz des Auges, mit einer gewissen Thierlebendigkeit in der Erscheinung von der ganzen, eigenthümlichen Poesie ihres Stammes umweht schien und mit einer ungemeinen Kraft wiedergegeben war. **F. E.**

Der Dom zu Eichstätt.

Der in einem reizenden Thale der Altmühl gelegene, alte Bischofssitz Eichstätt, mit seinen freundlichen, meistens mit weissgelbem Kalkschiefer gedeckten Häusern, welche an beiden Seiten des Flusses bis in die Hälfte der umliegenden Berge hinaufgebaut sind und die imposante ehemalige bischöfliche Veste St. Willibaldsburg bietet einen überraschend schönen Anblick dar. Von mittelalterlichen Gebäuden sind nur spärliche Reste erhalten. Der Zopfstyl hat auch hier gegen Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts so sehr gewuchert und die Ueberhand gewonnen, dass ausser dem Dom kein grösseres kirchliches oder weltliches Gebäude aus früherer Zeit erhalten ist. Die ehemalige bischöfliche Residenz, jetzt Eigenthum des Herzogs von Leuchtenberg, welcher hier grosse Besitzungen hat, wurde im Jahre 1684 begonnen und im Laufe des 18. Jahrhunderts erweitert, um den Sitz der Bischöfe von der Bergveste Willibaldsburg in die Stadt zu verlegen. Die alte an eine Bergwand angebaute Klosterkirche St. Walburg wurde im Jahre 1631 eingerissen und an ihre Stelle trat *eine* im Geschmack jener Zeit erbaute Kirche. Das alte Rathhaus musste in jüngeren Jahren einem unbedeutenden neuen Gebäude den Platz räumen.

Bereits im Jahre 740 [1]) soll der Christenapostel Willibald, als er bei seiner Ankunft im damaligen Nordgau vom h. Bonifacius zum Priester geweiht und zum Vorsteher eines nach der Regel des h. Benedicts errichteten Klosters ernannt war, eine der Jungfrau Maria geweihte Kirche in Eichstätt vorgefunden haben. Von dieser haben sich jedoch eben so wenig Spuren erhalten, als von der unter Bischof Reginald (965—989) errichteten Kirche. Letztere wurde vom Bischof Heribert niedergerissen, um eine neue zu bauen, woran er jedoch durch den Tod verhindert wurde. Sein Nachfolger, Gebhard I. (1042—57), begann den Bau einer um 1060 vollendeten Domkirche, welche in den Jahren 1259—69 durch den Anbau des sogenannten Willibaldchors, an der Westseite, erweitert wurde. Von diesen Bauwerken haben sich blos die beiden Domthürme und wahrscheinlich der untere Theil des nördlichen Seitenschiffs erhalten, nachdem in den Jahren 1365—96 das heutige, auf zehn Säulen ruhende Schiff der Kirche grösstentheils neu erbaut und 1496 der runde Chorschluss durch einen aus drei Seiten eines Achtecks construirten ersetzt und erweitert worden war. Zugleich war noch eine an der Nordseite des Chors gelegene und jetzt als Sakristei benutzte Kapelle hinzugefügt worden. Das auf der Nordseite des Schiffs befindliche gothische Hauptportal, mit einem, wie es scheint, das Begräbniss der h. Walburg darstellenden schönen Basrelief und einer Anzahl gut gearbeiteten Statuen des h. Willibald, der h. Walburg u. a. trägt die Jahreszahl 1396. Der Kreuzgang an der Südseite der Kirche, mit der Halle, welche als Begräbnissplatz für die Domherren diente, wurde in den Jahren 1484—89 erbaut. Eine ebenso geschmacklose, als unpassende Fronte im Zopfstyl, an der Westseite, rührt aus dem Jahre 1721 her. Durch dieses Gemisch von so verschiedenen Baustylen erscheint der Dom, bei einer Länge von 340 bayrischen Fuss und einer Breite von 110 Fuss, keineswegs imposant, und die interessanteren Theile des Baues verschwinden unter dem Flickwerk späterer Zeiten. Im Innern haben sich jedoch manche beachtungswerthe Kunstdenkmale aus früherer Zeit erhalten. Der älteste noch vorhandene, in eine Seitenwand eingesetzte Grabstein vom Jahre 1305 stellt die lebensgrosse, gut gearbeitete und bemalte Figur des Bischofs Conrad II. von Peffenhausen im bischöflichen Ornat dar und trägt die Inschrift: *Cunradus de Peffenhausen epc . evestetñ . ꝰ . anno . domini . MCCCV . XVI . Kal . Julii.* Ein ähnlicher Grabstein des Bischofs Johann II. von Heideck ist vom Jahre 1429.

---

1) Weigel in der eben erschienenen No. 25 seines Kunstlager-Katalogs No. 19660 bemerkt, dass die ganze Folge 30 Blätter enthalten werde und giebt folgende Preise dabei an:
A. Abdrücke vor der Schrift und den Nummern (avant l. l.) 8 Thlr.
B. Ebenso und auf chin. Pap. (a. l. l.) 12 Thlr.
C. Seltene Probedrücke, weniger vollendet (II. état) 16 Thlr.
D. Sehr seltene Aetzdrücke (I. état) 16 Thlr.
Es werden a. a. O. noch viele andere Radirungen des Urhebers genannt.

1) Th. D. Popp, Anfang und Verbreitung des Christenthums, besonders in der Diözese Eichstätt. Ingolstadt, 1845. 8°.

Ein vorzügliches, aus rothem Salzburger Marmor gearbeitetes Grabmal des Bischofs Wilhelm von Reichenau, gest. 1496, stellt die unter einem Crucifixe knieende Figur des Bischofs, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und Jakobus, dar. Die Figuren zeichnen sich durch naturgetreue künstlerische Behandlung aus. Das Grabmal des Bischofs Gabriel von Eyb, gest. 1535, mit einer lebensgrossen, in weissem Marmor gearbeiteten Statue des Verstorbenen, ist ein in der Ausführung gelungenes Kunstwerk. Zwei im decorativen Styl seiner Zeit gearbeitete Grabmäler, mit den lebensgrossen Figuren in Bronze der Bischöfe Johann Conrad von Gemmingen, gest. 1612, und Marquard Schenk von Castell, gest. 1685, sind von kunstreicher und gediegener Arbeit. An einer Seitenwand des Willibaldchors erblickt man noch einen Theil der alten Tumba, in welcher die Gebeine des h. Willibald ruheten, bevor sie in den neu errichteten Altar niedergelegt wurden. Dieses interessante Denkmal stellt in kleinem Maassstabe den Chor einer gothischen Kirche dar.

Ein vorzügliches Werk deutscher Sculptur ist der aus Sandstein gearbeitete, im linken Seitenflügel des Schiffs befindliche Altar von etwa 12 Fuss Höhe und 5 Fuss Breite. In der Mitte ist die Kreuzigung Christi mit jener der Schächer, von einer Menge Figuren umgeben, in der fleissigsten Ausführung dargestellt. In der Composition, in dem Ausdrucke der Figuren und in dem Gefälte der Gewänder spricht sich der Styl der Wohlgemuth'schen Schule aus. In der rahmenartigen Einfassung sind eine Anzahl von zierlichen Heiligenstatuetten unter reich verzierten Baldachinen angebracht. Der Künstler hat dieses schöne Werk mit nachstehendem unbekanntem Monogramm versehen:



Auf dem Sockel befindet sich folgende Inschrift:

Venerabiles ac nobiles dni. sacrique romani imperii in Pappenheim Marscalci Johanes Eystn. anno salutis 14..8 septimo februarii, Georgius augusten. nec non Eystetten. novique collegii ibidem praeposit. anno eodem die vicesima quinta julii. Caspar Eystetten. Ecclesiarum canonicus anno — — die — — Johannes vero spec. altaris Scti. Leonardi Eystetten: Ecclesie vicarius anno domini MCCCCXVI in domino quieverunt quo mise. anae pace fruantur aeterna. quisque hec legens cunctis fidelibus dic ora requiem.

In dem Kreuzgange befinden sich mehrere interessante Grabmäler, worunter die merkwürdigsten sind: die Darstellung des jüngsten Gerichts, oben gerundet, welche sich wahrscheinlich früher über einem romanischen Portal befunden hat, ein h. Sebastian auf dem Grabmale Carls von Wipfeld, gest. 1491, und ein Grabmal mit Maria, Christoph und dem 1508 verstorbenen Ulrich von Wolfersdorf. Eine mit Ranken und Bändern reich verzierte Säule, welche das Gewölbe trägt, hat die Jahreszahl 1489. Die östliche Seite dieses theilweise zerstörten Kreuzgangs dient dem nahegelegenen Gasthofe als Pferdestall, und eine sehr alte Sculptur, die Anbetung der Könige darstellend, befindet sich jetzt über der Futterkrippe der Pferde. Es ist auffallend, dass das jetzige Domcapitel diesen Uebelstand noch nicht beseitigt hat.

Ein in der Nähe des Doms, auf einem freien Platze befindlicher Springbrunnen, dessen Wasser sich in mehrere Schalen ergiesst, trägt die tüchtig gearbeitete lebensgrosse Statue des h. Willibald aus Bronze. Das Wasser springt aus dem Rachen von Delphinen. Dieses schöne Kunstwerk wurde im J. 1695 von dem Bischofe Johann Eucharius Schenk von Castell errichtet und zeigt die Vollkommenheit des damaligen Metallgusses.

Der im Besitze des Domcapitels befindliche wichtige Codex *(Pontificale Gundacari episcopi)*, welcher aus der letzten Hälfte des 11. Jahrh. stammt und ausser einer Menge historischer Notizen die in Miniatur gemalten Abbildungen der Bischöfe von Eichstätt vom Jahre 1075 bis 1535 enthält, so wie die liturgischen, mit merkwürdigen Kupferstichen verzierten Bücher, welche unter dem Bischof Wilhelm von Reichenau durch Michael und Georg Reyser in den Jahren 1478—84 in Eichstätt gedruckt wurden, waren wegen Abwesenheit des Bibliothekars nicht zu sehen. **C. Becker.**

Kunstliteratur.

Die Bronzethüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte von Dr. Franz Joseph v. Allioli, Domprobst. Augsburg, 1853.

Freunde kunstgeschichtlicher Studien werden jede Monographie mit Freuden begrüssen und jedem Schriftsteller Dank wissen, der die Gelegenheit des Orts und Amts zu nutzen weiss, verborgene Schätze für die Wissenschaft zu heben und Licht über dunkle Stellen zu verbreiten. Schon von diesem Standpunkt aus muss man mit Vergnügen auf den oben angezeigten Titel sehen; aber auch der Gegenstand selbst und die ernste und würdige Behandlung desselben werden den Leser anziehen.

Die Augsburger eherne Domthüre ist mehrfach Gegenstand historischer und kritischer Forschungen gewesen; namentlich hat (in neuester Zeit) Kugler darauf Rücksicht genommen (Kleinere Schriften I. p. 148). Ich habe in meiner Deutschen Kunstgeschichte sie nur obenhin erwähnt, weil in dem sehr kleinen Raum meines Buches nicht mehr Platz für sie war neben bedeutenderen und charakteristischeren Kunstwerken. Wenn aber Hr. v. Allioli meine Aeusserung, dass ihre Darstellungen „charakterlos" seien, auf den Inhalt bezieht, so hat er mich missverstanden. Ich sprach von dem Kunstwerth, der im Vergleich mit den Bamberger Arbeiten vom J. 1000 und mit gleichzeitigen von Augsburg allerdings kein anderes Beiwort in Anspruch nehmen kann als das, was ich gegeben und das, was ich gleichfalls hinzugefügt, nämlich „form- und charakterlos, wenn auch nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit".

Der Verf. giebt zuerst eine Beschreibung der Thüre, wobei dem Leser eine Abbildung zu Hülfe kommt, die im Ganzen genügt, obschon die Figuren sehr klein sind und durch Ausfüllung des Grundes hinter den Figuren eine ganz falsche Vorstellung vom Aussehn der Thüre erweckt wird. (Aus Kugler's zwei Zeichnungen l. c. wird man den Charakter des Ganzen leichter und richtiger erkennen.) Ehe er sodann zur Erklärung übergeht, erörtert er drei einleitende Fragen. Die erste heisst: Kann man bei unsrer Thüre, wie bei den christlichen Baudenkmälern überhaupt, von dem Gedanken ausgehen, dass darin alles Einzelne seine symbolische, auf die christliche Idee beziehliche Bedeutung habe? Der Verf. ist (im Widerspruch mit Andern, namentlich mit Kugler l. c. II. Lieferung p. 195) der Ansicht, dass die Symbolik bis in das Einzelnste durchgeführt sei. Für die älteren Zeiten und mit unerlässlichen Einschränkungen oder Bedingungen hat er gewiss Recht; allein im fünfzehnten Jahrhundert kann man (wenn nicht stellenweis schon früher) eine Menge bedeutungsloser Ornamente finden, so gut, wie kindische Spielereien mit der Symbolik. An den Augsburger Domthüren dürfte kein Nagel ohne symbolische Bedeutung sein. Dennoch kann man dabei in die Irre und viel zu weit gehen und einem alten Werke selbst in seinen Nebendingen einen Tiefsinn beimessen, der etwa erst der neuesten Zeit entsprang. Da ist's wie in der

Rede: jedes Wort hat seinen Ton, aber nicht jedes Wort darf betont werden!

Die zweite Frage: Sind die christlichen Kunstformen eine Darstellung christlicher Gedanken, wie lässt sich die Mischung heidnischer und christlicher Figuren auf den christlichen Denkmälern und insbesondere auf unserer Thüre erklären? beantwortet der Verf. mit der Ueberzeugung, dass das Heidenthum als eine umdunkelte oder zerstörte Offenbarung bereits christliche Wahrheiten enthalte. Wenn wir nun diese Schelling'sche Lehre [1]) so fassen würden, dass in die christliche Kirche bei dem Uebergang der Menschheit aus dem Polytheismus (und dem Judenthum) in die neue Lehre und Gottesverehrung einige Vorstellungen und Gebräuche der Vorzeit in die Neuzeit übergegangen, ungefähr wie die Sprache, die man ganz beibehielt, so ist das zwar weniger wunderbar, aber die Thatsache ist dieselbe: bis weit in's Mittelalter herein bedient sich die christliche Kunst polytheistischer Symbole, und zwar so unbefangen und unbewusst, wie noch heute die Astronomen, die bei Jupiter und Venus nichts weiter denken, als was die Namen in ihren astronomischen Registern bedeuten, und am allerwenigsten einen heiligen Schauer dabei empfinden. Der Verf. zeigt sich an dieser Stelle wie durchaus als ein Mann von freier Bildung, ohne welche wissenschaftliche Aufgaben nicht in die Hand zu nehmen sind.

Die dritte Frage, ob die auf der Bronzethüre befindlichen Figuren in irgend einem Zusammenhang unter einander stehen? beantwortet der Verf. natürlich mit Ja und lässt sich auch in seiner Annahme nicht durch die offenbare Verbindungslosigkeit der nebeneinanderstehenden Tafeln, noch durch die von ebenso offenbarer Gleichgültigkeit zeugende Wiederholung einzelner Tafeln irren, sondern meint: ein örtlicher Zusammenhang sei bei vorhandenem geistigem nicht nöthig und Wiederholungen könnten auch als Nachdruck oder besondere Betonung einzelner Gedanken angesehen werden. Diese Ansicht muss bei einem Bewunderer der Thüre und der Tiefsinnigkeit ihrer Darstellungen überraschen, um so mehr, da keinerlei Nothwendigkeit dazu drängt, weil nach beglaubigten, vom Verf. mitgetheilten Nachrichten die Thüre bei mehrfacher Versetzung und selbst durch Rohheit und Muthwillen grosse Unbilden erlitten hat, so dass ihre Theile wahrscheinlich öfter auseinandergenommen und beschädigte Tafeln durch Abgüsse von erhaltenen ersetzt worden sind. Ein loser Zusammung bei symbolischen Bildwerken alter Zeit kommt schwerlich vor und ursprüngliche Wiederholungen in demselben Kunstwerk sind mir nicht bekannt; es sei denn, dass ein bestimmter Gedanke damit ausgesprochen sein soll. Wenn nun einer der älteren Bisthums-Historiographen Placidus Braun oben drei Bildwerke nennt von der Thüre, die ganz in den Zusammenhang passen, wie „Gott und der erste Mensch“, dann „wie Eva dem Adam die verbotene Frucht reicht“, ferner „wie dieser sie kostet“, Tafeln, die nicht mehr zu sehen sind, so liegt die Annahme auf der Hand, dass einzelne Platten zerstört und durch Wiederholungen von unbeschädigten ersetzt worden; ebenso, dass die einzelnen Stücke bei der Versetzung der Thüre, da man ihren geistigen Zusammenhang nicht mehr verstand, in Unordnung gekommen sind. Zehn Platten sind auf diese Weise durch andere ersetzt worden und haben wir auch von dreien den oben angegebenen Inhalt, so bleiben doch noch immer sieben Tafeln, von denen wir nichts wissen. Dieser Umstand bildet ein wesentliches Hinderniss für die Erklärung. Ein zweites noch grösseres liegt in der künstlerischen Beschaffenheit des ganzen Werks, in dem fast gänzlichen Mangel aller Darstellungsmittel. Denn weit entfernt, dass, wie der Verf. bei einer der Figuren deutlich erkennen will, Ekel und Abscheu selbst in den Gesichtszügen ausgedrückt ist, so kennt der Verfertiger der Reliefs den Zusammenhang einer Bewegung des Kopfes, der Hand, der Füsse, des Körpers mit der darzustellenden Handlung nur in den allgemeinsten Andeutungen, mit Empfindungen aber und Gedanken gar nicht, und jeder Erklärungsschluss von irgend einer Miene oder Geste beruht auf falschen Voraussetzungen. Darum erscheint auch dem Verf. eine und dieselbe hüpfende Bewegung bei dem angeblichen Bacchanten bacchantisch und bei dem angeblichen christlichen Helden triumphirend. Selber die Andeutung des Geschlechts ist in den meisten *Fällen* so unbestimmt, dass man mit gleichem Recht jedes wählen kann.

Aus diesen vorläufigen Bemerkungen erhellt, dass und warum ich mit dem geehrten Herrn Verfasser in der Erklärung der Thüre nicht ganz übereinstimmen kann. Ich übergehe die kleineren Ornamente, die Menschen-Fratzen, die die Thürringe im Maul haben, die Lilien, die als Thürbänder angebracht sind, da die etwaigen Gedanken derselben ziemlich lose am Ganzen und unter sich nicht zusammenhängen. Dagegen erfreut mich die Art und Weise, wie der Verf. die Aufgabe der Erklärung überhaupt gefasst hat, indem er für nöthig gefunden, das geistige Band zu suchen, das die *einzelnen* Theile verbindet.

Die Bildtafeln der Thüre nämlich betrachtet der Verf. als Theile einer einheitlichen, poetischen Conception, als die organische Entwickelung eines tiefsinnigen, christlichen Gedankens des Inhaltes: 1. Adam und Eva in ihrem Urzustand. 2. Versuchung zur Sünde. 3. Die Sünde und ihre Folge. 4. Die Erlösung. 5. Der zur Erlösung den Menschen auferlegte Kampf gegen die Sünde. 6. Sieg des erlösten Menschen. — Da der Hr. Verf. allen denen, die ihm diese Auffassung des Werkes bestreiten wollen, im Voraus das Anathema *„Odi profanum vulgus et arceo!“* entgegenhält, so muss es mir besonders lieb sein, dass ich im Ganzen gegen dieselbe nichts einzuwenden habe, ich mache dafür aber von der gegebenen Erlaubniss Gebrauch, im Einzelnen abweichender Meinung zu sein.

In den Bilderkreis No. 1 gehört (nach dem Verf.) die Erschaffung der Eva und ihre „Belehrung und Stärkung“; und zwar beides (in Uebereinstimmung mit P. v. Stetten's Auslegung in seiner Kunst-, Gewerb- und Handlungsgeschichte von Augsburg 1727) nicht durch Gott, sondern durch die seine Weisheit vorstellende Jungfrau Maria, als welche die unbärtige Gestalt neben den Erschaffenen genommen wird. Ein unbärtiger Gott ist ungewöhnlich, aber eine Jungfrau Maria in der Schöpfungsgeschichte statt des Schöpfers ist eine so seltsame Mystik, dass sie ohne mehrfache Belege (deren nicht einer im Kunstbereich mir vorgekommen) nicht wohl angenommen werden kann. Und die Erschaffnng Adam's wäre nicht nöthig? verstünde sich von selbst?

Der zweite Bilderkreis (Versuchung) wird durch den Baum der Erkenntniss und den brüllenden Löwen ausgefüllt; der dritte (Sünde) durch den Baum mit den „lüsternen Thieren“, durch den Mann mit der Traube, durch den Mann mit dem Trinkgefäss und durch den Löwen, der ein Thier zerreisst. Wäre die Deutung für den zweiten Bilderkreis noch zulässig (obwohl der brüllende Löwe nicht Viele in Versuchung führen wird), so erscheint doch diejenige für den dritten Bilderkreis zu willkührlich, um auf Anerkennung rechnen zu können. Wo so positive

1) Sie ist freilich älter. Die Kirchenväter haben sie schon, nur sind sie der Meinung, der Teufel habe den Heiden die Geheimnisse der Kirche im Voraus verrathen.

Anhaltepunkte für den Gedanken gegeben sind, wie bei dem der „Sünde", verliert sich die alte Kunst, selbst in ihren unbeholfensten und schwächsten Kundgebungen, nie in's Unbestimmte, mannichfacher Auslegung Unterworfene. Sünde ist der Genuss der verbotenen Frucht und Kain's Brudermord seine Folge; die alte Kunst, wie die Theologie, hat nichts anders an deren Stelle. Versuchung aber und Sünde sind vollständig in den beiden Tafeln, die Placidus Braun nennt und die jetzt fehlen, ausgesprochen.

Dem vierten Bilderkreis (Erlösung) gehören an: Simson, der den Löwen zerreisst und der die Philister schlägt. Das Weib mit dem Kreuze, das Weib mit den Hühnern, der warnende Lehrer und der nach oben weisende Lehrer. Gern glaub' ich, dass der Verf. Recht hat, wenn er in dem Weibe mit den Hühnern die Kirche sieht, die ihre Küchlein lockt und schützt; nur in die Durchführung der Symbolik auf das Detail der Darstellung (dass das Wandern der Frau die Ausbreitung der Kirche bedeute etc.) kann ich nicht folgen. Dagegen sind „ein warnender, ein nach oben weisender Lehrer" nicht im Geiste alter Symbolik, nicht gerechnet, dass sie nicht unter den Begriff der „Erlösung" fallen. Dafür giebt es nur die Propheten, die sie verkündet, Christus, der sie gebracht, und die Evangelisten und Apostel, die sie bezeuget. Für Christus aber können allerdings Prototype eintreten und das grade ist das Wesen der ältesten Kunst, ihn durch alttestamentliche Gestalten zu bezeichnen, und in dieser Beziehung ist Simson hier gewiss richtig gedeutet. Das „Kreuz" dagegen, in der Hand der über Felsen steigenden Figur, bedarf erst noch einer Bescheinigung, da es auch einen blühenden Stab vorstellen kann.

In den fünften Bilderkreis (Kampf der erlösten Menschheit gegen die Sünde) stellt der Verf. den Centaur, das Weib mit dem Apfel und den Mann, mit den Schlangen kämpfend. Aufrichtig, selbst wenn ich unter das *profanum vulgus* geworfen werden sollte! in diesen Kreis kann ich den geehrten Verf. nicht begleiten; er ist mir nicht — theologisch genug. Und sehr theologisch war die Kunst des Mittelalters! Nach vollbrachter Erlösung kennt die Theologie keinen Kampf, der durch die oben angegebenen Symbole ausgedrückt werden könnte, am wenigsten einen Kampf mit der Schlange, welcher Christus den Kopf zertreten. Die streitende Kirche hat es mit anderen Gegnern zu thun, mit Heidenthum, Unglauben, Abfall etc. Der „Kampf mit der Sünde" wäre hier eine offenbare Tautologie; denn das Thierische, die Genusssucht und die Schlangen haben wir schon einmal in diesem Sinne vor Augen gehabt. Dazu kommt, dass der „Apfel" doch gar zu erbsenhaft für diese Bedeutung ist.

In der sechsten Bilderreihe (des Menschen Sieg über die Sünde) stehen der Mann mit dem Dolch mit und ohne Schild, der Mann mit der gebändigten Schlange, der gekrönte Held mit dem Schwert und der mit der Lanze. Auch hier verzeihe der geehrte Verf. den Widerspruch von Seiten der Theologie! Durch sie weiss die alte Kunst wohl von der Erlösung des Menschen von der Sünde, nicht aber von einem Siege des Menschen über die Sünde. Der Sieger ist allein Christus! Wohl aber stehen symbolische Figuren jezuweilen an seiner Statt; nur nicht so unbestimmte, wie „ein Mann mit dem Dolch" u. dgl., sondern feste Gestalten aus dem Testament oder der Legende.

Sollte ich nun für meinen Widerspruch gegen einzelne Auslegungen des Hrn. Verf. gezwungen sein, eigene an deren Stelle zu setzen, so muss ich mich zunächst auf die Unvollständigkeit des Werkes berufen, von dem, wie gesagt, wenigstens sieben Platten ganz unbekannt sind, die jedenfalls Licht auf die noch dunkeln Stellen der Thüre werfen würden. Ich kann auch nicht an eine genügende Erklärung gehen wollen, ohne zugleich die Ordnung und den Zusammenhang der Tafeln zu bestimmen. Aber auch dies hängt von dem Inhalt der fehlenden Platten ab; wie die Richtung, in welcher das Ganze zu lesen, ob von oben nach unten oder von unten nach oben, sodann ob jede Thüre für sich oder beide wie Eine Tafel. Dessenungeachtet will ich versuchen, auf die Stellen zu zeigen, die mir unzweifelhaft oder wenigstens deutlich genug erscheinen.

Ich folge demnach, wie ich schon gesagt, der Grundidee des Hrn. Verf. (mit Ausnahme der beiden letzten Ausführungen), wenn ich sie auch ein wenig anders fasse und mich so ausdrücke: Das Thema der Bildwerke an der ehernen Domthüre von Augsburg ist das allgemein christliche Dogma, dass durch die Sünde der Tod in die Welt gekommen und dass beide durch Christus und nur durch ihn zu unserm Besten überwunden worden. Für die „Sünde" ist die bekannte Erzählung aus der Genesis genommen von der Erschaffung des Menschen, seiner Versuchung und seinem Fall. Wir haben dafür die (verloren gegangene) Erschaffung Adam's, die der Eva und die Belehrung (nicht „Stärkung") der Eva über den Baum der Erkenntniss mit den Schlangen und den Baum des Lebens; denn dafür nehme ich den zweiten, zu dem die Vögel fliegen, nach dem der Bär langt (nicht wie der Verf. für die Verführung zur Sünde). Dem würden die verloren gegangenen Bilder des Sündenfalls und die Verfluchung der Schlange (No. 31) folgen. Aus und nach der Sünde kommt der Tod, (der Löwe, der ein Reh würgt). Das Heidenthum gewährt keine Rettung (der Centaur, wie deutlich ihm auch das Ziel gezeigt, schiesst vergeblich nach dem Löwen). Aber gerettet soll die Menschheit werden; Noah (No. 26) isst von der Frucht des Weinstocks, nachdem in der Sündflut der Tod alles Lebende verschlungen. Sieger aber ist Christus über Sünde und Tod, wie Moses die Schlangen schlägt (No. 17), die die Priester Pharao's ihm vorgeworfen (vielleicht No. 2), wie Simson die Philister schlägt und den Löwen erwürgt (No. 16. 6). Christus ist Sieger, wie Josua (No. 18), wie David (No. 11) und die Kirche wahrt die Erretteten (No. 33). Sechs Tafeln und das „vielleicht No. 2" eingerechnet, sieben Tafeln, bleiben hierbei noch unerklärt und gerade sieben Tafeln fehlen, die möglicherweise die Erklärung geben würden. Wohl könnte man noch Muthmaassungen hegen; der Mann mit dem Becher könnte zu Noah gehören; doch deuten die verhüllten emporgehobenen Hände auf ein Opfer; der Mann mit dem blühenden Stabe könnte Aaron sein und sich auf die unbefleckte Empfängniss beziehen; doch getraue ich mir nicht, diesen Vermuthungen einen Werth beizulegen.

Die Untersuchung über das Alter der Thüre führt den Verf. auf die Geschichte der Kirche, für welche er drei Bauperioden annimmt. Die erste Kirche, davon noch Reste vorhanden sein sollen, stammt von Bischof Zeiso 678—708. Diese Kirche stürzte 994 ein und Bischof Luitolf begann 995 einen Neubau, der 1065 vollendet und eingeweiht worden. Der dritte Bau, eine Erweiterung und Gothisirung der Kirche, fällt in 1321—1431. Ich übergehe hier die Einzelheiten der Baugeschichte, wie des Verf. Ansichten über die Anlage und den Styl der Kirche und bemerke nur, dass die Anlage eines Chors in Westen schwerlich ohne eine gleiche in Osten stattgefunden hat, und dass wahrscheinlich der Dom, wie der in Fulda, in St. Gallen, Bamberg, Gernrode etc. von Anfang an eine Doppelchorkirche gewesen. Da der Verf. nun irgend eine vierte Bauzeit nicht annimmt, die Beschaffung der Thüre aber jedenfalls mit einem der drei Baue in Verbindung stellt, so bleibt ihm natürlich dafür nur der zweite zur Verfügung. Die Chronisten setzen sie zwischen 1047 und 1072, was ungefähr auf dieselbe

Zeitbestimmung hinausgeht. Es war dies die Regierungszeit Bischof Heinrich's II, der früher Geheimschreiber Kaiser Heinrich's IV gewesen (woraus beiläufig! sich's erklären mag, wie es diesem Kaiser gelungen, für seinen Dom in Speyer eine grosse Fusszehe von der h. Afra aus Augsburg zu gewinnen). Als Stifter der Thüre werden die zwölf Hausgenossen der Goldschmiede aufgeführt und der Verf. giebt sehr interessante Mittheilungen über die Innungsverfassung dieses Gewerkes. Dass die Thüre ihre jetzige Stelle an der Südseite erst 1808 erhalten hat, wird schliesslich auch noch von ihm berichtet. Als Kunstbeilagen sind ausser der Abbildung der Thüre der Grundriss und eine Seitenansicht des Domes zu erwähnen; doch ist letztere nicht bestimmt genug, um für wissenschaftliche Untersuchungen und Betrachtungen einen Anhalt zu gewähren.

Ernst Förster.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und anderen artistischen Beilagen. 2—4. Lief. Stuttgart bei Ebner und Seubert. 1853.

Zweck und Plan dieser Sammlung haben wir bereits bei Besprechung der ersten Lieferung im diesjährigen D. Kunstblatt No. 21 angedeutet. Die gegenwärtig vorliegenden, in rascher Nachfolge erschienenen drei neuen Hefte gewähren eine solche Fülle des mannichfachsten Stoffes, dass die Aufzählung des Einzelnen hier zu weit führen würde. Nicht allein, dass in den gesammelten „Berichten und Kritiken", die von 1833—37 laufen, der grösste und wichtigste Theil der während jenes Zeitraums auf dem Gebiete der Kunstforschung, der vervielfältigenden Künste etc. aufgetauchten Erscheinungen sich spiegelt; dass in den hineingeflochtenen „Reiseblättern" weiterhin die Kunde deutsch-mittelalterlicher Denkmäler um ein Wesentliches bereichert wird: auch grössere, durchgeführtere Abhandlungen sind in der chronologischen Folge ihres Entstehens mit eingereiht.

Dahin gehört zunächst ein Aufsatz „über die römisch-christlichen Bausysteme", welcher in eine Betrachtung über Gewölbe und Säule in der antiken Baukunst, über die christliche Basilika, über die Veränderungen im christlichen Basilikenbau, über das byzantinische Bausystem als eigenthümliche Modificirung des römisch-christlichen zerfällt. Die Bedeutung dieser mit eben so viel Feinheit künstlerischen Verständnisses wie kritischen Scharfblicks durchgeführten Arbeit für die Kunstwissenschaft tritt in ein um so helleres Licht, wenn man erwägt, wie selten zur Zeit des Entstehens derselben (1833) die Vorzüge einer solchen Behandlung in jener wissenschaftlichen Disciplin waren. In einem ähnlichen Verhältniss wie diese Abhandlung zur Geschichte der Architektur, steht der unter dem Gesammt-Titel „Italienische Studien" abgedruckte Aufsatz zur Geschichte der Malerei. Er enthält zunächst schätzenswerthe Nachrichten über die Mailänder Schule in ihrer mannichfachen Verzweigung, sodann wichtige Aufschlüsse über die älteren Maler Neapels, die früher von der Kunstgeschichtschreibung zu wenig berücksichtigt worden waren, endlich eine Uebertragung der Ricci'schen Arbeit über Gentile da Fabiano.

Die Schrift über die Schlosskirche zu Quedlinburg und die verwandten Kirchenanlagen der Umgegend, die hier ebenfalls wieder folgt, hat durch die Radirungen Kugler's, mit welchen sie reich ausgestattet ist, eine wesentliche und sehr dankenswerthe Bereicherung erfahren. Nicht allein die Ornamente, Kapitäle, Friese u. dgl., die in der ursprünglichen Ausgabe dieser interessanten Monographie etwas ungenügend herausgekommen waren, sind hier, im chalkotypischen Institut von Behr und Heims zu Berlin nach Kugler's Radirungen hergestellt, in treffendster Charakteristik veranschaulicht, sondern auch die Beschreibung der höchst merkwürdigen alterthümlichen Kunstschätze jener Kirche, namentlich der Teppiche und der Reliquienkasten, hat durch beigedruckte Abbildungen an Deutlichkeit erheblich gewonnen. Unter den übrigen Illustrationen dieser Lieferungen sind diejenigen hervorzuheben, welche die Mittheilungen der „Reiseblätter vom Jahre 1834" begleiten. Diese umfassen die Kunstdenkmäler von Halle, Merseburg, Naumburg (aus Halle und Naumburg Köpfe aus dortigen Gemälden in Umrisszeichnung), Schulpforte, Memleben (mit vortrefflich charakteristischen Abbildungen der auf den Pfeilern der Kirche gemalten Figuren), Freiburg an der Unstrut, Meissen (mit Darstellung des Kopfes vom Christkind aus dem Altargemälde im Chore des Doms).

Ganz besondern Dank verdient der grosse Abschnitt über antike Polychromie, der nicht allein die für die Auffassung antiker Architektur Epoche machende Schrift des Verf. vom J. 1835 enthält, sondern in einem reichen Anhang die neuesten Resultate der Forschung über diese Punkte klar zusammenfasst. Die fortgesetzte Untersuchung und Prüfung der Denkmäler hat Kuglers Ansicht, die scharf und bestimmt das Wesen der Frage ergriff und im Gegensatze zu den extremen Ansichten der Anhänger völlig bemalter Architektur rund und knapp beantwortete, so ziemlich in allem Wesentlichen als die richtige bestätigt. Von den neuerdings festgestellten Modificationen erscheint die, welche die Triglyphen betrifft, uns als die am meisten zu betonende. Bekanntlich hatte Kugler diese eigenthümlichen Glieder des dorischen Frieses weiss angenommen, während er vom blauen Metopengrunde die weissen Bildwerke sich abheben liess. Gegenwärtig stellt sich heraus, dass die Triglyphen meistens blau gefärbt, die Metopen manchmal blau, oft aber auch ganz weiss gehalten wurden. Dass K. es vorgezogen hat, seine Schrift vom J. 1835 unverändert wieder abdrucken zu lassen, mit Hinzufügung der neuen Resultate als Anhang, und dass er demzufolge die schöne, nach einer Zeichnung von H. Strack in Farbendruck ausgeführte, bildliche Darstellung seines Systems der Polychromie beigegeben hat, ist unsers Erachtens der richtigste Weg gewesen. Jene Schrift gehört nicht allein der Geschichte der Kunstforschung an, indem sie einen wichtigen Wendepunkt eines besonderen Theiles derselben markirt, sondern sie enthält auch eine so feine, sinnige Entwicklung des Wesens griechischer Kunst, dass man sie noch immer gern lesen wird, wenngleich man neuerdings durch die Thatsachen belehrt worden ist, dass das System der griechischen Architektur dennoch nicht so consequent durchgebildet war, wie der geistvolle Verf. angenommen hatte. Die Seele seiner Abhandlung über die Polychromie des Tempels war nämlich die Untersuchung über die ästhetische Bedeutung der Formen: mit richtigem Blick hatte er hierin allein die Richtschnur zur Entwicklung des Wesens ihres farbigen Schmuckes erkannt, und somit die brennende Frage jenes Streites vom Gebiete subjektiven Geschmacks auf die Bahn fester, in der Sache selbst liegender Gesetze geführt. Diese hatte er in meisterhafter Weise entwickelt, und zwar von einer Auffassung ausgehend, die unsers Erachtens allein im Stande ist, das innere Wesen künstlerischer Gestaltung genügend zu erklären. Indem er mystisch-symbolische Elemente ebensowohl ablehnte, wie die gequälte Herleitung der architektonischen Formensprache aus dem heterogenen Gebiete vegetativen Lebens ausschloss, ging er nur darauf aus, die Bedeutung der Formen aus ihrer constructiven Funktion nachzuweisen und aus dem künstlerischen Bestreben, das struktive Wesen in entsprechender Formhülle auszudrücken. Wie sich nunmehr die Sache stellt, werden wir allerdings wohl

für den dorischen Bau das Dach und den Fries, also gerade jene Theile, die durch die Bemalung ausgezeichnet wurden, als Reminiscenz früherer Holzconstruktion zu betrachten haben, eine Reminiscenz freilich, die vermöge des feinen Formgefühls der Griechen sich unter der edlen Ausbildung der Denkmäler der Blüthenepoche wie unter einen Schleier verbirgt, die aber gleichwohl die einzige Erklärung für die sonst willkürlich erscheinenden Formen in sich schliesst. So giebt denn in ihrer gegenwärtigen, durch Anhänge erweiterten und im Einzelnen berichtigten Gestalt die Kugler'sche Schrift uns den Ueberblick über die nunmehr wohl so ziemlich abgeschlossene Streitfrage und erscheint somit als eine hochwillkommene Bereicherung seiner „Kleinen Schriften und Studien". **W. Lübke.**

Lithographie.

Kinderhimmel! In Zeichnungen von Gustav Süs. Mit Versen von W. Herchenbach und G. Süs. Düsseldorf, Verlagsbuchhandlung von Julius Buddeus. 1853. gr. 4.

Seitdem die Kunst auch das Gebiet der Kinder-Literatur in ihren Schutz genommen hat, ist es ein wahrhaftes Vergnügen, die alljährlich mit dem Weihnachtsfeste erscheinenden, illustrirten Kinderschriften näher zu betrachten. Ein selbst nur flüchtiger Vergleich von derartigen Werkchen der neusten Zeit aber mit älteren, ähnlichen Produktionen führt zu dem erfreulichen Resultat, dass hier Künstler an die Stelle von Handwerkern getreten sind und dass somit den Kindern nicht mehr nur Bilderbücher, sondern wirkliche Bildungsbücher geboten werden. Als ein solches müssen wir denn auch obiges Werk bezeichnen. Das Ganze, durchdrungen von echt kindlicher Gemüthlichkeit, ist so recht eigentlich geschaffen, um sich den Weg in das unverderbte, heitre Kinderherz zu bahnen und es zur seelenvollen Ergötzung an der Natur und ihrem ewigen Ordner anzuregen. Kindliche Liebe zu den Eltern ohne Sentimentalität, Freude an der Schöpfung ohne erheuchelte Natürlichkeit, Ehrfurcht vor dem Schöpfer ohne Geisteszwang bilden wesentlich den Inhalt der Bilder und Verse. Eingehend in das Wesen der Kindheit, wählte der Künstler zur Darstellung theils einige Momente aus dem Thierleben, die das Seelenhafte desselben ahnen lassen und so mit der naiven, kindlichen Sinnesweise stärker zusammenklingen, theils Situationen aus dem Kinderleben selbst, wie sich solche eben aus der Natur der Kindlichkeit ergeben. Dabei war der Künstler innig bemüht, Bild und Vers ihrem Inhalte nach stets so harmonisch mit einander zu verschmelzen, dass beide, gleichsam als gegenseitige Erläuterung, den Eindruck auf das Gemüth und Auge wechselseitig erhöhen und nicht etwa, wie es bei ähnlichen Verbindungen von Schrift und Bild so häufig der Fall ist, den Genuss theilen und schwächen. So zeigt sich denn auf allen Seiten des Buches nicht nur der gebildete Künstler, als in gleichem Maasse auch der sinnige Mensch, der, im Bewusstsein, dass er für Kinderherzen zu schaffen habe, sich selbst zum Kinde herabstimmte, um mit ihnen ihre Sprache sprechen zu können. Mit wahrem Vergnügen haben wir daher die sechszehn äusserst sorgfältig durchgeführten und in gelungenem Farbendruck von Winkelmann und Söhne reproducirten Aquarell-Zeichnungen des Künstlers betrachtet und können nur wünschen, dass das Werk, an dessen äusserer, eleganter und geschmackvoller Ausstattung der Verleger so viel gewendet hat, auch recht vielen kleinen und grossen Kindern — denn beiden wird es gleiche Freude bereiten — zu Theil werden möge. **H. Weiss.**

Zeitung.

℈ **Berlin.** Die Kaulbach'sche Shakespeare-Galerie, die bekanntlich hier in der Nicolai'schen Buchhandlung erscheinen soll, wird in ihrem ersten Hefte mit aller Rüstigkeit und Kraft von den Kupferstechern vorbereitet. Wir gaben unsern Lesern in No. 13 eine ausführliche Beschreibung der herrlichen Zeichnungen des Meisters, der sein Werk mit dem Macbeth angefangen hat. Das erste Blatt: „Macbeth und die Hexen" hat Ed. Eichens zu stechen übernommen; das zweite Bild, eine Composition von ergreifender Wirkung: „die nachtwandelnde Lady Macbeth", bildet Louis Jacoby nach und der Stich des dritten: „Macbeth wappnet sich zum letzten Kampfe", ist L. Hofmann übertragen worden. Alle drei Künstler sind in voller Arbeit begriffen und geben durch ihre anerkannte Geschicklichkeit hinlängliche Bürgschaft für das Gelingen des grossartigen Unternehmens.

In der Begleitung Sr. k. H. des Prinzen Friedrich Wilhelm auf der Reise nach Italien befindet sich auch auf Befehl Sr. M. des Königs der Hofbaurath Prof. Strack.

Vc. **Berlin,** im Nov. Von der demnächst im Verlage der Gropius'schen Buchhandlung erscheinenden Herausgabe der Hagia Sophia von Salzenberg sahen wir kürzlich eine Anzahl von Tafeln, theils in Kupferstich, theils in lithogr. Farbendruck vollendet. Die ersteren enthalten Aufrisse, Grundrisse, Durchschnitte des merkwürdigen Baues und Details aller Art in einer Weise der Ausführung, die nicht allein die vollgültigste Erläuterung zur Geschichte byzantinischer Architektur bildet, sondern auch einen in dem Umfang und der Gediegenheit bisher noch nicht erreichten Höhenpunkt deutscher Architektur-Herausgaben bezeichnet. Nicht minder sind die Farbendrucke, welche den reichen Mosaikschmuck der Kirche wiedergeben, von einer Sorgfalt, einer Harmonie, einem Schmelz der Behandlung, die auch in dieser Beziehung auf den ersten Rang vollen Anspruch hat. Das Werk wird zu den seltenen Prachtwerken gehören, in welchen die Brillanz der Ausstattung nicht auf Kosten gewissenhaftester Treue der Charakteristik erkauft ist. Entspricht der Text dem Werthe der Abbildungen, so werden wir in jeder Beziehung ein Musterwerk zu erwarten haben.

Franz Schubert, dessen grosses Oelgemälde vom Urtheil Salomon's wir kürzlich ausführlich würdigten, hat eine Zeichnung vollendet, welche vom Stuttgarter Verein zur Verbreitung religiöser Bilder für den Stich bestellt wurde. Es ist eine Auferstehung Christi, in der Mitte der Heiland aus dem Grabe aufschwebend, auf der einen Seite die nahenden frommen Frauen, auf der andern die bestürzten Wächter theils zu Boden gesunken, theils fliehend. Die Anordnung in ihrer architektonischen Symmetrie ist von wohlthuender Klarheit, und in der ganzen Darstellung weht ein Hauch echter religiöser Wärme und künstlerischer Innigkeit, der Schubert eigenthümlich ist. Besonders schön sind die Engel, die den Herrn demüthig anbeten. Diesem „Osterblatt" ist ein „Weihnachtsblatt" bereits vorausgegangen, das in ähnlicher Gruppirung die Geburt des Heilandes darstellt und im Stich bekannt gemacht worden ist. Ausserdem veröffentlichte der Stuttgarter Verein nach einer Zeichnung desselben Künstlers einen „Einzug Christi in Jerusalem", eine Composition von reicher Mannigfaltigkeit und hoher Anmuth der Motive.

* **Liegnitz.** Se. Maj. der König haben dem Besitzer der von Hrn. A. v. Minutoli entdeckten und in No. 27 besprochenen Sgraffito-Malerei zur Erhaltung dieses interessanten Kunstdenkmals ein Gnadengeschenk von 600 Thlrn. zu bewilligen geruht.

Dresden. Der Bildhauer Robert Dorer (ein Schüler Rietschel's) hat bei der letzten Kunstausstellung für seine kolossale Statue eines sterbenden Kriegers die grosse goldene Medaille vom akademischen Rathe erhalten. Die grosse silberne Medaille wurde den Künstlern Giese aus Bautzen, Schwenk aus Dresden und Zacharia aus Leipzig zu Theil.

München, 18. Nov. Der Prof. an der königl. sächs. Akademie der Künste in Dresden Ludwig Richter wurde vom Könige zum

Ehrenmitgliede der königl. Akademie der bildenden Künste dahier ernannt. (*D. A. Z.*)

Nürnberg. Von Seiten des herzoglichen Staatsministeriums zu Coburg ist nunmehr dem Germanischen Museum zu Nürnberg bekannt gegeben worden, dass der Entwurf einer Vertragsurkunde, so wie überhaupt die Vorarbeiten bezüglich der Aufnahme des Museums auf die Feste Coburg in Angriff genommen seien. — Zwar hatte die bayrische Regierung auch nach der bekannt gewordenen Entscheidung für Coburg in der Person des Architekten Prof. Foltz aus München einen Commissair nach Nürnberg zur nochmaligen Abschätzung der für das Museum wieder herzustellendes Carthause geschickt, da offenbar der Anschlag der vorhergegangenen Commission die nächsten Bedürfnisse und Ansprüche der Anstalt bei weitem überstieg. Prof. Foltz setzte den Kostenbetrag auch etwa um die Hälfte herunter; dennoch blieb seine Sendung ohne Erfolg; wie auch schon der Frhr. von Aufsess, da die Sache einmal für Coburg entschieden war, sich aller weiteren, officiellen Unterhandlungen enthielt. Die bayrische Regierung hat offenbar, um der Sache des Museums nicht zu schaden, die Zartheit beobachtet, ihre abschlägige Antwort mehr anzudeuten, als gerade auszusprechen.

Uebrigens laufen fortwährend von hohen und höchsten Staatsregierungen Erklärungen ein, welche das Museum ihrer Unterstützung versichern. So liess vor Kurzem auf besonders erfreuliche Weise der König der Niederlande demselben durch seinen Bundestagsgesandten kundthun, dass Se. Majestät mit grossem Interesse Kenntniss von dem patriotischen Unternehmen des Germanischen Museums genommen habe, die Archive des Königreichs zur Einsicht und Mittheilung offen ständen; dass ferner die Inventarisation zur Beförderung von Nachforschungen überall eifrig fortgesetzt werde; dass, sobald die Resultate der Inventarisation von Staats wegen werden veröffentlicht werden, ein Exemplar derselben stets zur Disposition des Germanischen Museums gestellt werden wird; dass die Regierung die Aufmerksamkeit der Archivare, Bibliothekare und Conservatoren auf die Zwecke des Museums leiten und ihnen aufgeben wird, diejenigen Gegenstände besonders vorzumerken, welche ihnen auf die Geschichte Deutschlands bestimmte Beziehung zu haben scheinen; dass alle von dem Germanischen Museum etwa erfolgenden Anfragen bereitwillig und kostenfrei beantwortet und etwa gewünschte Abschriften gegen eine mässige Gebühr geliefert werden sollen, dass die königl. Regierung endlich dem mehrgedachten Museum Abgüsse von Siegeln, Münzen und Medaillen verspricht und sich mit der Erfüllung dieser Versprechen bereits beschäftigt, wogegen sie aber ihrerseits bei Anfragen und gewünschten Abschriften auf eine vollkommene Reciprocität von Seiten des Germanischen Museums rechnen zu können glaubt.

Brüssel. Der Photograph Michiels aus Brügge, dessen schöne im Verlag von F. C. Eisen in Köln herauskommenden Arbeiten wir in No. 41. S. 363 gerühmt haben und der das dort ebenfalls erwähnte photographische Album bereits vorbereitet, erhielt aus den Händen des Ministers des Innern die grosse Ehrenmedaille zur Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen als Photograph.

Rom. Aus sicherster Quelle bin ich im Stande Ihnen mitzutheilen, dass die auf dem Monte Pietà befindliche Galerie von Kunstwerken, die zum Theil in Ihrem geschätzten Blatte besprochen wurde, zu öffentlicher Versteigerung kommt. Der Beginn der Versteigerung fällt in die Mitte des December. Ich füge noch hinzu, dass jüngst eine bedeutende Sammlung etruskischer Vasen, mehrere Landschaften von G. Poussin und ein Christus von Seb. del Piombo hinzugekommen sind. Letzterer ist, wie die berühmte Pietà des Berliner Museums, auf einer Schieferplatte in ähnlicher Farbengebung aufgetragen.

Kunstvereine.

Die Direction des Kunstvereins in **Bremen** an die Redaction des Deutschen Kunstblattes.

Die in dem Deutschen Kunstblatte No. 38 angeregte (seitdem in No. 42. 44 weiterbesprochene) Idee einer Vereinigung der deutschen Kunstvereine zu einem gemeinschaftlichen Actien-Unternehmen behufs Ankaufs grösserer Kunstwerke hat bei dem hiesigen Kunstvereine grossen Anklang gefunden. Auch der Entwurf der Statuten scheint uns im Allgemeinen ganz zweckmässig, nur würden wir — um das schon jetzt zu sagen — statt für die Errichtung einer Nationalgalerie unbedingt für eine Verloosung der angekauften Werke unter die Theilnehmer sein.

Wir kommen daher mit Vergnügen Ihrem ausgesprochenen Wunsche nach, indem wir für unsern Bremer Kunstverein gern unsere Bereitwilligkeit zur Theilnahme an dem projectirten Unternehmen erklären, natürlich unter Vorbehalt unserer definitiven Zustimmung bis nach erfolgter Festsetzung der Statuten des zu begründenden Vereins.

Bremen, den 25. Nov. 1853.

Für die Direction des Bremer Kunstvereins
H. Mignault.

Wir bitten nochmals die deutschen Vereine, diese wichtige Angelegenheit in recht baldige Berathung ziehen und sich darüber aussprechen zu wollen. D. Red.

Zur Nachricht an unsere Leser.

Die mancherlei Unbequemlichkeiten, welche die Entfernung des Redactions- und Druckortes vom Verlagsorte mit sich führten, haben es für das weitere Gedeihen und Emporblühen des

Deutschen Kunstblatts

wünschenswerth erscheinen lassen, dass der Verlag des Blatts nach Berlin, dem Sitz der Redaction, übergehe. Die Herren **T. O. Weigel & Rud. Weigel** in Leipzig haben sich daher im Interesse des Blatts über diesen Punkt mit dem Herrn **Heinrich Schindler** in Berlin geeinigt, und das Deutsche Kunstblatt geht nebst allen Vorräthen der früher erschienenen Jahrgänge mit dem 1. Januar 1854 an die Firma von **Heinrich Schindler** in Berlin über.

Das Programm des Blatts und seine Tendenz werden durchaus dieselben bleiben. Nur wird es sich bestreben, alle bisher vertretenen Richtungen und Gebiete in noch grösserer Vollständigkeit durch Wort und Bild vorzuführen. Namentlich aber sind Vorbereitungen getroffen, dass auch das Kunsthandwerk nach seiner heutigen Bedeutung darin seine Rubrik finde. Ferner wird das Deutsche Kunstblatt ausser seinen bisherigen Beiblättern und Beilagen monatlich zweimal ein unabhängiges Beiblatt bringen, welches in derselben Weise, wie das Hauptblatt den Interessen der bildenden Kunst, Baukunst und Kunstindustrie, so dem **Interesse der poetischen Literatur** zugewandt sein wird. Es hat sich dazu ein Kreis von bekannten und geschätzten Schriftstellern vereinigt.

☞ **Am Preise ($6^2/_3$ Thlr.), Format und dem wöchentlichen Erscheinen wird nichts geändert.** ☜

Die Redaction.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

herausgegeben von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 52. Sonnabend, den 24. December. 1853.

Inhalt: Düsseldorfer Künstler. — Die Tapisserien des K. Palastes zu Madrid nach Valentin de Carderera. — **Prachtwerk.** Album Sr. Maj. des Königs Ludwig von Bayern. Herausgegeben von Piloty u. Loehle. H. A. Müller. — **Kunstliteratur.** Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei von E. Förster. B. (Mit Abbild.) — **Zeitung.** Berlin. Amsterdam. — Briefwechsel. — Zur Nachricht an unsere Leser.

Düsseldorfer Künstler.

Beitrag zur Geschichte der Düsseldorfer Schule.

Indem ich mir erlaube, Ihnen hiermit ein Verzeichniss von Künstlern zugehen zu lassen, die der Düsseldorfer Schule angehörten, dieselbe aber seit Jahren verlassen haben, weil sie in D. nicht den erspriesslichen Boden für ihr Talent vorfanden oder aus sonstigen äusseren Gründen — manche sind überdies bereits gestorben — so soll damit dem Verf. der Schrift „Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren" kein Vorwurf gemacht werden, weil jener Künstler in dieser Schrift keine Erwähnung geschieht. Es kann dem Herrn W. Müller von Königswinter, der übrigens auch nach seinen eigenen Worten kein historisches Gemälde der Schule, sondern lediglich ein „Genrebild" geben wollte, nicht zugemuthet werden, gerade alle Zöglinge der D. Schule, besonders die aus den ersten Perioden, gekannt oder ihre Erstlingswerke und ihr Talent gewürdigt zu haben, und musste es ihm selbstredend gestattet sein, von seinem Standpunkte aus den Kreis seiner Darstellung enger oder weiter zu umgrenzen.

Dem zukünftigen Historiographen der D. Schule jedoch ist ein möglichst reichhaltiges Material gewiss nicht unwillkommen und dürfte es für die Nachwelt von Interesse sein, namentlich auch die Einwirkung der berühmten Malerschule in den früher oder später von ihr abgetrennten Zöglingen, deren manche ihre Prinzipien, freilich mehr oder weniger modificirt, im Vaterlande und weiter hinaus verbreiteten, deutlich zu erkennen. — Das nachstehende Verzeichniss ist denn auch keinesweges erschöpfend und gehören die genannten Künstler fast nur der Periode von 1835—40 an.

W. Kraft aus Berlin, malte italienische Volksscenen, ein Familienbild (1835), vortreffliche Bildnisse und Studienköpfe und unter mancherlei Genrebildern „eine betende Bauernfamilie nach einer Feuersbrunst", ein so schönes und vollendetes Bild, wie auch später wenige in Düsseldorf gemalt sein dürften; K. stand zugleich zu manchem jüngeren Künstler in einem lehrenden Verhältniss.

v. Routeren, Oberst, Schüler Hildebrandt's — dessen auch in Raczinsky's Werk Erwähnung geschieht — malte vortreffliche Bildnisse und Genrebilder.

Engel, Schüler Hildebrandt's, gegenwärtig dem Frankfurter Künstlerkreise angehörend, malte „einen betenden Greis" (vom Kunstverein für Rheinland und Westphalen erworben), so wie „Kinder, ein Entennest findend", voll Leben und Frische.

O. Grasshof aus Cöln, lieferte eine Darstellung aus Nathan dem Weisen: „der Templer die Rebekka aus der Feuersbrunst rettend", so wie eine Darstellung aus dem Cid u. s. f.; ging später nach Russland.

Rahm, Schüler Hildebrandt's, Maler von Darstellungen des katholischen Ritus, deren sich mehrere, wenn ich nicht irre, in der Sammlung des Consul Wagner in Berlin befinden.

Honeck, Schüler Hildebrandt's, malte eine allerliebste Küferscene „der zerbrochene Krug", so wie „ein Mädchen Tauben fütternd".

Hoffmann, jetzt in Darmstadt, lieferte unter andern Darstellungen aus dem hessischen Volksleben „ein hessenländer Mädchen am Brunnen", welches Bild vom Kunstverein in Hannover erworben wurde. (H. hat in neuester Zeit auch mit Erfolg Wandgemälde vollendet.)

W. Trautschold aus Berlin, ein bedeutendes, ursprüngliches Talent, malte Bildnisse, Genrebilder, Thierstücke und Landschaften und wirkte überaus anregend auf seine Genossen.

Fürstenberg aus Berlin, Maler der durch Nachbildungen populär gewordenen „Zigeunerin einem Krieger wahrsagend", so wie mehrerer gelungener Bildnisse.

A. Korneck aus Schlesien malte eine „Spinnerin" sowie biblische Darstellungen.

C. Weddige aus Westphalen malte „eine blinde Frau, von einem Kinde zum Weihkessel geführt", welches Bild vom Kunstverein in Frankfurt erworben wurde und auch durch eine Lithographie bekannt geworden ist.

A. Pelz aus der Grafschaft Glaz malte mit vielem Talent Köpfe und landschaftliche Studien, vollendete auch einige gute Landschaften, starb jedoch bereits um 1840.

A. Bausch aus Bonn, Schüler Sohn's, machte biblische Entwürfe und vollendete einen Abraham, den Isaak zum Opferplatz führend.

Herz aus Hildesheim lieferte „einen Abschied des Tobias", vom Kunstverein für Rheinland und Westphalen erworben, sowie „eine Frohnleichnamsprozession", auch durch eine Lithographie bekannt.

Meyer aus Berlin, Maler „einer barmherzigen Schwester am Krankenbette", trat auch als Kupferstecher mit einer Reihenfolge Portraits Düsseldorfer Künstler auf.

E. Wodik aus Magdeburg malte „Schachspieler", sowie „eine Balkonscene".

Rösen aus Bonn, Schüler Schirmer's, malte Landschaften, u. A. „Schloss Bentheim in Westphalen"; starb bereits um 1839.

J. Lange, Schüler Schirmer's, Landschafter, gegenwärtig in München.

W. Ries aus Siegburg, Maler einer ländlichen Scene (Dorfgeschichte), 1839 vom Kunstverein für Rheinland und Westphalen erworben, starb um 1842.

N. Bauer aus Trier malte eine Austreibung der Hagar, lieferte gute Kopien nach Sohn und Mengelberg und war als Gehülfe Stilke's auf Burg Stolzenfels thätig.

F. Bithorn aus Reichenbach, Schüler Sohn's, malte eine Mutter mit ihrem schlafenden Kinde. Das Bild wurde vom König von Sachsen angekauft.

Bertelli aus Mainz lieferte ausgezeichnete Portraits und machte Vorarbeiten zu historischen Bildern.

Schmidt aus Berlin malte lebensgrosse Genrebilder, sowie recht gute Bildnisse, wohnte später in Aachen und wandte sich dann nach England. x-x

Die Tapisserien des Königlichen Palastes zu Madrid nach Valentin de Carderera.

Die Ausstellung der berühmten Tapisserien, welche die Hauptgalerien des Königlichen Palastes zu Madrid schmücken, findet zum Theil alljährlich, dem grösseren Theile nach aber nur bei besonderen Festlichkeiten statt. Es ist dies immer ein frohes Ereigniss, nicht allein für diejenigen, welche sich gern an den ruhmvollen Erinnerungen aus der spanischen Geschichte ergötzen, sondern auch und hauptsächlich für alle Künstler von wahrem Berufe.

Betrachten wir die Tapisserien in künstlerischer Beziehung, so stossen wir dabei auf einige der erhabensten Schöpfungen von Rogier von Brügge, Rafael und seinem Lieblingsschüler Giulio Romano, auf ähnliche von van Orley und anderen ausgezeichneten Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts, deren inniges Studium allein hinreichen dürfte, um einen vollendeten Künstler zu bilden.

Von Rogier von Brügge rühren die Teppiche her welche die Schriftsteller des 17. Jahrh. die sieben Sünden genannt haben. Wir können diese Benennung jedoch eigentlich nur der letzteren derselben, der Infamia, zuerkennen, die, umgeben von ihren Satelliten: der Verwirrung, dem Skandal, der Unwissenheit etc., wie ein Unglücksplanet in der Höhe schwebt und von da herab auf Kain, Jesabel, Sardanapel, Nero und eine Unzahl anderer grosser Verbrecher, welche durch diese verfluchte Atmosphäre schweben, ihren bösen Einfluss übt.

Die übrigen Tapeten dieser Serie scheinen die göttliche Weisheit, den Glauben, den kirchlichen und bürgerlichen Adel, die Klugheit, die Gerechtigkeit, den Ruhm, das Glück und die Ehre darstellen zu sollen.

An diese Bildergruppe schliessen sich acht grosse, nicht minder kostbare und mit Gold und Silber durchwirkte Tapeten, welche verschiedene Scenen aus der Offenb. Joh. behandeln. Sie sind noch besser erhalten als die ebengenannten und die Vollendung ihrer Weberei ist wahrhaft bewundernswürdig.

Dieser kostbaren Serie folgen die bekannten Teppiche nach dem Carton: die berühmte Apostelgeschichte von Rafael. Von dieser herrlichen Schöpfung Rafaels liess Leo X bekanntlich 3 Original-Exemplare fertigen, von denen das im Vatikan aufbewahrte 200,000 Scudi kostete. Von den zwei in der königlichen Burg zu Madrid befindlichen Exemplaren scheint das in früheren Jahren ausgestellte und mit Gold durchwirkte gleichfalls Original zu sein. Aber auch das zweite, in den letzten Jahren gezeigte verdient es, der studirenden Jugend zugänglicher gemacht zu werden, umsomehr als diese sich bei jeder Gelegenheit bemüht zeigte, die malerischen Gruppirungen dieser Bilder zu kopiren. — Die Herzöge von Villa Hermosa bewahren ein drittes Exemplar (Kopie) dieser prächtigen, gegen Ende des 16. Jahrh. in Flandern gewebenen Tapeten.

In Beziehung auf künstlerischen Werth folgen die Tapeten, welche von Johann Cornelis Vermeyen genannt Barbalunga gezeichnet wurden, der den Kaiser Karl V auf seiner afrikanischen Expedition begleitete (ein Umstand, der diesem so pünktlich und detaillirt ausgeführten Bilde einen grossen historischen Werth verleiht). Diese Cartons befinden sich im Magazin der kaiserlichen Galerie im Belvedere zu Wien. Sie stellen die Hauptbegebnisse jenes Zuges dar.

Noch erwähnen wir einige Tapeten von Giulio Romano; andere die Geschichte Abraham's behandelnd, mit schöner Einfassung aus der florentinischen Schule; ferner mehrere andere aus derselben Schule von lebendiger, glänzender Färbung, welche Scenen aus der Kyropädie des Xenophon darstellen. Die zahlreichen, bekannteren Serien von Lucas Giordano, Corrado und Amiconi schliessen diese gloriose Galerie [1]).

In den Schlössern der Grossen, in den Klöstern und Stiftern von Madrid liegen noch viele und reiche Tapisserien begraben, und man kann hieraus schliessen, welch ein prachtvolles Schauspiel die Hauptstadt Spaniens einst gewähren musste, wenn bei den Festen des Corpus jene Granden die Façaden ihrer Paläste mit den Tapisserien verzierten, welche sonst den Schmuck ihrer Gemächer bildeten.

Prachtwerk.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, von deutschen Künstlern gewidmet am Tage der Enthüllung der „Bavaria" zu München. Mit königl. Genehmigung, in der Originalgrösse, theils auf Kupfer oder Stahl, theils auf Stein abgebildet und herausgegeben von Piloty und Loehle in München.

Die Bedeutsamkeit des noch im Erscheinen begriffenen König-Ludwig-Albums für die Beurtheilung des Standpunktes, auf welchem sich die vervielfältigenden Künste in Deutschland dermalen befinden, rechtfertigt es hinlänglich, wenn wir, obwohl bereits in No. 23 d. Jahrg. von Seiten der geehrten Redaction der reiche Inhalt des Originals und künstlerischen Vorzüge einiger der bis zu Anfang d. J. erschienenen Blätter hervorgehoben worden sind, noch einmal im Genaueren auf die

1) Es ist uns in Madrid von den ersten Künstlern versichert worden, dass die Tapetenmasse im k. Palaste eine so enorme sei, dass der ganze mehrere Meilen betragende Weg von Madrid bis zum Escorial damit belegt werden könnte, ja man habe noch gar nicht einmal Raum gefunden, um die aufeinander gestapelten Massen alle zu entfalten! Mag man auch die Hälfte hiervon auf Rechnung spanischer Grossthuerei setzen, so scheint doch so viel gewiss zu sein, dass der Tapetenluxus zur Zeit der Philippe ein ungeheurer war, und ihre Stellung in der Reihe der Kunstprodukte noch nicht erschöpfend gewürdigt ist.

Art und Weise des Erscheinens, auf den Inhalt der einzelnen Blätter und auf die Technik des Bilddrucks zurückkommen, soweit sich diese Punkte aus den beiden vollständig vor uns liegenden Jahrgängen ersehen lassen.

Der erste Jahrg. begann im Spätsommer 1851 und gab in 6 Lieferungen [1]) bis zum Ende des v. J. 36 Blätter nebst einem Gratisblatte; worauf der zweite folgte, der in 4 Lieferungen bis zum Sept. d. J. 24 Blätter und wiederum ein Gratisblatt brachte. In letzterer Weise wird die vielversprechende, aber auch ebenso viel haltende Verlagshandlung das Werk fortsetzen und so zu Ende führen, dass wir alsdann auf die im Ganzen zu erwartenden 200 Blätter als auf die reichste Fundgrube charakteristischer Leistungen der jetzigen deutschen Maler und auf die vollständigste Sammlung von Proben vollendeten Bilddrucks zurückschauen können. Denn es liegt in der Absicht der Herausgeber, eine der Technik des jedesmaligen Originalblattes angemessene Technik der Vervielfältigung zu wählen und darin stets das Erreichen eines möglichst hohen Grades der Vollendung zu dokumentiren. Da sie dabei den Vortheil haben, an keine Art von Reihenfolge gebunden zu sein, so versteht es sich von selbst, dass sie nicht nur in jedem Jahrg., sondern sogar in jeder einzelnen Lieferung möglichst verschiedenartige Zweige der Malerei und möglichst verschiedenartige Technik des Bilddruckes repräsentiren, wie folgende Uebersicht über die vollendeten zwei ersten Jahrgänge zeigen wird.

Der erste enthält ausser dem Titelblatte mit der Huldigungsallegorie auf König Ludwig, dem zweiten Titelblatte (oder Gratisblatte) mit dem bei Enthüllung der Bavaria gehaltenen Festzuge der Künstler und Gewerke, und den beiden Blättern der Aussenseiten des Albums-Einbandes 5 Darstellungen aus der heil. Geschichte, 6 aus der übrigen Geschichte und dem historischen Genre, 6 allegorische Scenen und Gestalten, 4 Genrebilder, 6 Landschaften, grossentheils mit Städteansichten, 3 Thier- und 2 Architekturstücke. Unter diesen sind 2 Kupferstiche, 3 Kupferradirungen, 2 Stahlstiche, 3 dergl. in Schwarzkunst, 1 Stahlradirung, 2 Steinstiche, 18 Steinzeichnungen und 5 dergl. in Halbfarbendruck. Die 25 Blätter des zweiten Jahrganges, unter denen eines zwei Bilder enthält, bestehen aus 7 Darstellungen aus der Historie und dem historischen Genre, 8 Genrebildern, 7 Landschaften und Veduten; 1 Thier-, 2 Architektur- und 1 Seestück. Es sind 2 Kupferstiche, 9 Stahlstiche, unter denen einer in Schwarzkunst, 2 Stahlradirungen, 9 Lithographieen, 3 dergl. in Halbfarbendruck. Dem letzteren Jahrgange sind 2 Blätter beigegeben, die in deutscher und französischer Sprache eine kurze Beschreibung der Bilder liefern.

Diese Uebersicht mag zum Theil zur Widerlegung eines Vorwurfs dienen, den man ungerechter Weise der Verlagshandlung im weiteren Fortschreiten ihres Unternehmens gemacht hat. Wenn man nämlich die Anzahl der künstlerisch bedeutenden Leistungen im zweiten Jahrgange verhältnissmässig geringer gefunden hat, als im ersten, so geben wir das nur in Bezug auf die Originale bis auf einen gewissen Grad zu, aber durchaus nicht in Bezug auf die Technik der Reproduction, die sich in charakterischer Auffassung des Ganzen und sorgfältiger Durchführung des Einzelnen nicht etwa gleich geblieben ist, sondern ein sichtbares Zunehmen gezeigt hat. Eine andere Frage ist die, warum es, wie der Titel besagt, dem Herausgeber nicht gefallen hat, auch die Kunst des Holzschnittes hier zu repräsentiren. Eine Antwort vermögen wir nicht darauf zu geben, aber wohl die Blätter namhaft zu machen, für welche Linien des Holzschnittes von angemessener Wirkung gewesen wären.

Ehe wir aus beiden Jahrgängen nun diejenigen Werke hervorheben, die sich, sei's im Original, sei's in der Copie unseres Erachtens als die bedeutendsten oder für den Künstler charakteristischsten Leistungen hervorthun, sind die Titelblätter, so wie die Abbildungen des Einbandes zu erwähnen. Das Haupttitelblatt, eine Radirung Herwegen's nach Kreling's Aquarellzeichnung, ist in seiner oberen Hälfte durch einen Lorbeer- und einen Eichbaum in drei Felder getheilt, so dass an der äussersten Linken die Heroen und Mäcene der antiken Kunst, unter den Zweigen des Lorbeers die der italienischen und unter den Zweigen der Eiche die der deutschen Kunst des Mittelalters dargestellt sind. So wenig uns hier die Hineinziehung der Dichter (Homer, Dante u. A.) motivirt erscheint, so wenig sagt uns die Ungleichheit in der Composition der drei Felder und der Mangel am Parallelismus zu, der durch die Ungleichheit in der Wahl oder vielmehr Zahl der dargestellten Personen herbeigeführt ist. Auch sind die Figuren im Hintergrunde des Seitenbildes links und des Mittelbildes allzu skizzenhaft oder steif in der Zeichnung. Dante ist geradezu eine Statue, keine lebende Gestalt mehr. Die untere Hälfte des Blattes besteht nur aus einem links durch ein Lorbeer-, rechts durch ein Eichengewinde, in der Mitte durch Titelworte von den drei oberen getrennten Bilde, das uns die Heroen der Münchener Kunstwelt zeigt. Sie bringen dem in der Mitte stehenden König Ludwig, der im Profil hinaufschaut nach dem oberen Felde links, die Modelle oder Cartons ihrer Werke dar, während Herwegen ihm das Album zu Füssen legt. Den Hintergrund links bildet ein Zug antiker Marmorwerke zur Glyptothek, rechts die Pinakothek und die Gewerke Münchens mit dem dem König gleichzeitig dargebrachten Schranke. Ganz passend ist als interessante Beigabe, als Gratisblatt, Herwegen's Festzug der Künstler und Innungen bei der Enthüllungsfeier der Bavaria gegeben, über den von Ernst Förster im Jahrg. 1851. S. 175. berichtet worden ist.

Dann folgen die getreuen Abbildungen der beiden Aussenseiten des Albums-Einbandes, wahre Meisterwerke des Farben- und Metalldruckes, deren Beschreibung wir hier ebenfalls übergeben können, da eine solche bereits von den Originalen im Jahrgange 1850. S. 378. gegeben wurde.

Zu den Blättern einleitenden Charakters gehören endlich noch zwei, die ihrem Inhalte nach noch vor jene Titelblätter fallen. Auf dem ersten, einer Kupferradirung Sträbuber's nach Kaulbach's Zeichnung, erscheint König Ludwig in Rom, um die am Grabe der Kunst trauernd sitzende oder vielmehr halb hingestreckte Muse der deutschen Kunst abzuholen und in ihr Vaterland zurückzuführen. Oben im Hintergrunde sind in strahlenumgebenen Medaillons die künftigen Hauptwerke der Kunst in München angedeutet. Was die Technik der Reproduction anlangt, so hätten wir bei keinem der bis jetzt erschienenen Albumblätter den Holzschnitt lieber gesehen, als hier. Statt dessen ist die Radirung gewählt worden, die die kräftigen, breiten Linien der freien Handzeichnung etwas trocken und nüchtern wiedergiebt. Die Fortsetzung dieser Scene enthält das folgende Blatt, lithographirt von Plockhorst nach Jul. Schnorr's Tuschzeichnung. Die Muse ist dem Rufe des Königs gefolgt, und tritt mit ihm unter die Schaar der in Rom arbeitenden, im Vordergrunde sitzenden Künstler. Nicht durch einen bestimmten Platz, sondern durch mehrere charakteristische Gebäude, so wie durch die Wölfin mit den Zwillingsknaben und den Tiberstrom ist Rom bezeichnet. Die schwierige Aufgabe, im Hinaufschauen der Künstler nach dem König und der Muse Einförmigkeit und Unschönheit zu vermeiden, hat der

1) Jede Lieferung zu dem Preise von 5 Thlrn. bei Verpflichtung auf einen Jahrgang. Nach Beendigung desselben können sowohl einzelne Lieferungen, als auch einzelne Blätter zu erhöhtem Preise abgegeben werden.

Künstler unseres Erachtens trefflich gelöst; nur hätten wir den Gestalten der Künstler grössere Lebendigkeit und eine Art von Eindruck gewünscht, den die an sie ergehende Berufung auf sie machen musste. Die ganze Schaar ist in Gruppirung und Haltung nicht frei von Langeweile. Auch hier erblicken wir oben im Hintergrunde, aber in den Nebel der Zukunft gehüllt, das künstlerische Wahrzeichen Münchens, die Bavaria vor der Ruhmeshalle.

Wollen wir einzelne Bilder dieser in Copien uns vorliegenden kleinen Privatgalerie moderner Meister näher betrachten, so ordnen wir sie nach der bekannten, wenn auch unzureichenden Gebietseintheilung der Malerei, und beginnen mit der religiösen Historie. Gleich der ersten Lieferung gehört eins der lieblichsten und technisch gelungensten Werke dieser Art an: „die Flucht nach Aegypten“, Stahlstich in Schwarzkunst von Schultheis, nach Heinr. Hess' Aquarellgemälde. Ganz abweichend von der gewöhnlichen Darstellung des Gegenstandes ist hier die heil. Familie in einem Kahn, dessen Ruder Joseph führt, während die Fahrt von drei Engeln geleitet wird, die den Kelch mit der Hostie, das brennende Herz und die im Sternenkranz erscheinende Himmelskrone tragen. Nur durch dieses Herz und durch den Heiligenschein der Mutter wird das nächtliche Dunkel erhellt. Es ist ein Blatt von hoher Meisterschaft der Technik, die sich einerseits in dem Contrast der kräftigen Schraffirung und der Weichheit der geschliffenen Töne, andererseits in der Uebereinstimmung dieser Weichheit mit der Lieblichkeit der Gestalten und mit der weichen und doch so schnellen Bewegung des Fahrzeuges kundgiebt. Gleiches Lob können wir der von Plockhorst lithographirten Tuschzeichnung Overbeck's „Christus mit seinen Jüngern auf stürmischer See“ nicht spenden; der einzige Vorzug in der Darstellung des Gegenstandes besteht unseres Erachtens darin, dass des Nachens Vordertheil, wo der Heiland schläft, vor unseren Augen fast zu sinken scheint. Im Uebrigen ist weder die Composition des Ganzen, der Ausdruck der Gestalten, die Zeichnung der Wellen sehr ansprechend, noch auch der gewählte matte Sepiaton von besonderer Wirkung. „Die Kreuzabnahme Christi“ von Peschel in Dresden, ist, wenn wir nicht irren, von dem Künstler für eine Kirche Sachsens in Oel ausgeführt worden. Es ist ein treffliches, in Gruppirung und Individualisirung der dem Erlöser umgebenden Gestalten gelungenes Bild, an dem wir nur die Gesichtsbildung der Hauptfigur edler gewünscht hätten. Hier erscheint es als Kupferstich von Meyer in leichter, der Crayonzeichnung des Originals entsprechenden Cartonmanier und einem dem Gegenstande angemessenen gelblich kalten Farbentone. — Unter den diesem Gebiete angehörigen Madonnen erwähnen wir nur wegen ihrer eigenthümlichen, wenn auch nicht völlig neuen Auffassung die Steinzeichnung von Correns nach seinem eigenen Aquarellbilde. Die Mutter, welche mit ihrem schlafenden Kinde auf dem Schooss unter einem Palmbaume sitzt, wäre kaum für eine Madonna zu halten, wenn nicht dem Kinde eine Passionsblume in die Hand gegeben wäre. Da im Original die helle Beleuchtung des Vordergrundes und der im Hintergrunde aufgehende Vollmond gewiss von besonderem Farbeneffect sind, so wäre das Bild wohl besser in Halbfarbendruck wiedergegeben. In gewöhnlicher Weise auf einer Wolke sitzend, erscheint die Madonna von Herm. Anschütz, nach dessen Oelbild in Stahl gestochen von Fleischmann. Kindlich schön und lieblich ist der Ausdruck des Knaben, den die Mutter auf den Arm hält; aber dieser hätten wir statt des niedergeschlagenen Blickes lieber den Ausdruck reiner Himmelsfreude gewünscht. Schade, dass der Schatten an der rechten Seite der Nase etwas zu stark gerathen ist und diese etwas zu dick erscheinen lässt. Von richtiger Wirkung sind die kräftigen Schraffirungen im unteren dunkleren Theile des Gewandes, das sowohl hier als an den oberen Theilen des Körpers gut motivirt und geordnet ist; aber in den helleren Wolken hätten diese Linien weniger hervortreten sollen; das Netzförmige derselben geht für den Beschauer auf den richtigen Standpunkt nicht verloren.

Interessante, künstlerisch bedeutende Blätter erblicken wir auf dem Gebiete der übrigen Historie und des historischen Genre. Vor allem der im ersten Jahrgang erschienene Stahlstich in Schwarzkunst von Schultheis „Gregor VII. in der Verbannung zu Salerno“ nach Julius Schrader's Aquarellgemälde. Finsteren, nachdenklichen Blickes, den eingefallenen Mund scharf und bitter zudrückend, sitzt der ehemalige Gebieter Heinrich IV. in seiner Zelle, angethan mit einem einfachen Chorrock mit drüber gehängtem Kragen, der die Oberarme bedeckt. Rechts neben ihm tritt ein Klosterbruder in die Zelle. Das ist nicht nur in Auffassung und Darstellung, sondern auch in der Technik des Stiches eines der vollendetsten Blätter der bis jetzt erschienenen Sammlung. Ein Meisterstück ächt malerischer Bildung ist der Kopf der Hauptfigur. Wollten wir unmittelbar nach diesem den „Grafen Eberhardt den Rauschebart“ von Gegenbauer in Stuttgart, lithographirt von Piloty betrachten, so müssten wir in den entgegengesetzten Ton verfallen; wir nehmen daher aus dem 1. Jahrgang lieber noch zwei Lithographieen von Seitz, die eine nach Max Hess' Oelgemälde „Brandschatzung eines Klosters im 30jährigen Kriege“, deren gelblich braune Farbentöne von vortrefflicher Wirkung sind; die andere im Halbfarbendruck nach Scheuren's Aquarellbilde „die Geusenfahrt am Morgen“, das wir noch vor Kurzem ganz in derselben Weise in Oel ausgeführt bei Dr. Lucanus in Halberstadt erblickten. Für derartige Stoffe und Gestalten zeigt sich die geniale, trotz aller Skizzenhaftigkeit ausdrucksvolle Zeichnung des Lithographen wie geschaffen. Ein auf diesem Gebiete interessantes Blatt des zweiten Jahrganges ist unstreitig Eberhardt's Steinzeichnung nach dessen Oelskizze „Admiral Ruyter's Sieg über die vereinigte englisch-französische Flotte am 21. Aug. 1673“. Nicht die Schlacht in ihrer ganzen Ausdehnung, sondern nur ein Theil des Admiralschiffes mit einigen feindlichen Schiffen in der Ferne wird uns hier vorgeführt. Auf jenem steht, gehalten und umgeben von seinen Getreuen, der schon bejahrte Admiral mit dem Commandostab in der Hand und betrachtet das in der Ferne brennende feindliche Schiff, während ihm von einigen Umstehenden das verwundete rechte Bein verbunden wird. Die Composition ist ansprechend, die Darstellung lebhaft, und die Zeichnung in den Details der Personen und des Gegenständlichen correct. Noch grösseres Interesse durch die sachgetreue Darstellung und einige namhafte Portraits wird für Manchen das ebenfalls von Eberhardt lithographirte Blatt nach dem Aquarellbilde des Hofmalers Diez: „Von der Tann schlägt die Dänen bei Hoptrup am 6. Juni 1848“ haben, wo wir die Artillerie der Dänen und die sie bedeckenden Husaren von der Schaar der deutschen Freiwilligen mit ihrem hervorragenden Führer an der Spitze in die Flucht geschlagen sehen. Wir können nicht umhin, der lebensvollen Behandlung des Malers wie auch der Steinzeichnung das gebührende Lob zu spenden. Ausserdem enthält jeder der beiden Jahrgänge noch eine Scene aus den letzten Revolutionskriegen in Baden nnd in Oberitalien.

Den Uebergang von der Historie zum Genre mögen uns einige im ersten Jahrgange enthaltene Blätter allegrorischen Inhalts vermitteln, die wir schon wegen des Namens ihrer Urheber nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Zunächst „die gefallene Germania“ von Julius Hübner in Stahl radirt. In tiefer Nacht liegt ausgestreckt auf einer Ebene eine weibliche Gestalt mit dem Gesicht auf beide darunterliegende Arme

zur Erde gekehrt. Sie ist bekleidet mit reichbesetztem Mantel; neben ihr liegt im Vordergrunde links Krone und Scepter, rechts ein Todtenkopf. Das Bild selbst nebst dem breiten Rande ist einfarbig, nämlich grauschwärzlich, nur die leichten Schraffirungen, so wie die auf dem oberen und unteren Rande stehenden Worte aus den Klagl. Jerem. III, 48 und V, 16 (mit Weglassung des beschämenden Zusatzes: O wehe, dass wir so gesündigt haben!) sind goldgedruckt. Dem Leser überlassen wir die Beurtheilung der Idee des Künstlers, über welche unseres Erachtens erst die Zukunft recht richten wird; wir haben nur zu bemerken, dass die Schönheit der Gestalt durch einige unedle Linien, namentlich in dem hoch hervortretenden Schenkel verletzt wird und dass es eine entschieden bessere Wirkung gemacht hätte, wenn der Raum der Ebene um die Gestalt herum nach beiden Seiten und nach oben grösser gewesen wäre; sie füllt beinah den ganzen Raum bis an den Rand aus. Jäger in Leipzig spendete ins Album eine Crayonzeichnung „Poesie und Geschichte“, Kupferstich von Geyer. Während links die Poesie, eine geflügelte, nur unterwärts bekleidete Gestalt mit dem Lorbeerkranz im Haar, auf Wolken thront und in die Saiten der Lyra greift, sitzt neben ihr zur Rechten auf einem Steine die ganz bekleidete Geschichte. Sie stützt die linke Hand auf ihren Sitz, indess die Rechte im Begriff ist, mit dem Griffel in das auf ihrem Knie liegende Buch zu schreiben. Ihr Antlitz, dessen Züge Ernst und Festigkeit verrathen, wendet sie nicht zur Poesie, sondern rechtshin, als ob sie noch auf einen Schauplatz ausserhalb des Bildes hinblickte. Zu ihren Füssen im Vordergrunde die Embleme des Krieges. Das Einzige, was wir an dieser wohldurchdachten Gruppe anders gewünscht hätten, ist der Ausdruck der Poesie, in dem wir zwar nicht die Begeisterung, aber die rechte Freudigkeit vermissen. — Einer der wenigen plastischen Künstler, die zu den Blättern des Albums beigesteuert haben, ist Rietschel, der auf 2 Blättern 4 Medaillons in Crayonzeichnung „Morgen und Abend“, „Tag und Nacht“ vorführt, Stahlstich von Adrian Schleich.

Wenn wir unter der geringen Zahl der Genrebilder, die der erste Jahrgang brachte, keines übergehen dürfen, so können wir uns dafür aus der reicheren Zahl des zweiten mit der Hervorhebung weniger begnügen. Als erstes, getrennt von den anderen, führen wir der Absonderlichkeit des Gegenstandes wegen M. von Schwind's geniale Composition „die Gnomen vor der Zehe der Bavaria“ an, nach einer Crayonzeichnung in Kupfer gestochen von Mayr. Der Schauplatz ist die königl. Erzgiesserei, wo wir rechts im Vordergrunde nur eine Zehe der Bavaria sehen. Vor ihr stehen in der bedeutungsvollen Siebenzahl, als Schulknaben mit Ränzchen oder ABC-Büchern versehen, die kleinen Kobolde mit ihrem muskulösen Körper, alten, hässlichen Gesichtern, starken, langen Bärten und gutmüthig staunendem Ausdruck. Das Ergötzlichste des Bildes besteht in der verschiedenen, echt knabenhaften Haltung und Stellung der Gnomen, wie sie durch das Anstaunen entweder der blossen Zehe oder des ganzen Colosses hervorgebracht wird. Der eine klopft mit dem Finger an die eherne Zehe, der andere kratzt sich hinter die Ohren, der dritte schaut mit offenem Munde, die Hand an die Nasenwurzel haltend, bis zum Kopf der Statue hinauf, ein vierter endlich hat seinen Zollstab zum Messen auseinandergeschlagen. Die technische Ausführung des Blattes lässt nichts zu wünschen übrig; namentlich sind auf dem gelblichen Farbenton die aufgesetzten weissen Lichter von angenehmer Wirkung.

Die drei übrigen Genrebilder des ersten Jahrgangs enthalten, wie die meisten des zweiten, Charaktere oder Scenen aus dem Alltags- oder Sonntagleben der Menschen. Zunächst die freundliche Lithographie in Halbfarbendruck von Wölffle nach Dürk's Oelgemälde: „Kinder auf einer bayerischen Alpe“, die durch das über beide Kinder wie über die landschaftliche Umgebung ausgegossene Alpenglühen die lieblichste Wirkung hervorbringt. Schade, dass der ganze Oberkörper des knieenden Mädchens allzu gestreckt erscheint. In der vollen Schärfe, Reinheit und Präcision der Steinzeichnung, die es bis zur plastischen Abrundung der Körper bringt, zeigt sich Wölffle in Artaria's Aquarellbilde „Aus dem Wanderleben in Spanien“ [1]), das in Hinsicht der lithographischen Ausführung und des Druckes vielleicht das beste Blatt der ganzen bis jetzt vorliegenden Sammlung ist. In der feineren Nüancirung der Details machen ihm freilich andere Zeichnungen desselben Lithographen, die wir unten erwähnen werden, den Rang streitig. Hieran reihen wir zunächst zwei Blätter in Stahlstich mit Schwarzkunst, beide von Schultheis, nämlich im 1. Jahrg. die „Römerin aus Albano“ nach einem Aquarellbilde von Riedel in Rom, und im 2. Jahrg. „die Waisenkinder“ nach einem Oelbilde von Gisbert Flüggen. Jenes, wenn wir nicht irren, von einem der süddeutschen Kunstvereine als Vereinsblatt gewählt, zeigt uns in so dunkelbeschatteter Laubumgebung, dass nur wenige Weinblätter zu erkennen sind, eine der bekannten lieblichen Erscheinungen, wie sie uns Riedel schon oft vorgeführt hat. Fast die ganze Vorderseite der schönen, sonntäglich geputzten Gestalt ist von dem durch eine Laubenöffnung hereinfallenden Sonnenlicht trefflich beleuchtet, nur ist uns der grelle, scharf abgeschnittene Fleck auf der Schürze, wenn auch nicht unerklärlich, doch effektstörend. Die Technik des Stiches ist in der verschiedenartigen Behandlung der Haare, der Fleischtheile und der bekleidenden Stoffe unübertrefflich. Nicht ganz so hoch in dieser Hinsicht möchte wohl das zweite der erwähnten Blätter, „die Waisenkinder“ zu stellen sein, viel weniger hoch aber in Bezug auf Erreichung der Intention des Malers, dessen Stoffe sonst ungleich schlagender dargestellt zu werden pflegen. Zwei verwaiste Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, treten in das im Rococogeschmack meublirte Zimmer einer im Lehnstuhl sitzenden, reichen Tante oder Grosstante, die, wie der beschreibende Text sagt, „gerührt und ergriffen von diesem Anblick die armen Waisen mit freundlicher Miene willkommen heisst“. Das lässt sich aber mit dem besten Willen aus der Haltung, der Handbewegung und dem Ausdruck der Dame nicht heraussehen. Es wäre, glauben wir, besser gewesen, wenn der ganze Oberkörper sich mehr den Kindern zugewandt, wenn die Handbewegung deutlicher das Empfangenwollen der Hand des gegenüberstehenden Mädchens bezeichnet hätte, und die allzu portraitartigen Züge lieblicher und freundlicher gewesen wären, was sie keinesweges sind. Dass das Mädchen mit beiden Händen die Schürze nicht etwa nur anfasst, sondern erhebt, kann kein Motiv der Verlegenheit sein, sondern deutet, wie es hier dargestellt ist, eher auf das Empfangenwollen einer Gabe hin.

Mit Uebergehung einiger unbedeutenderen Genrebilder des 2. Jahrganges gedenken wir noch zweier Blätter der zuletzt erschienenen Lieferung, die durch Gegenstand und Technik gleich anziehend sind. Das „Berner Mädchen am Sonntagmorgen“, nach einem Oelgemälde Schön's von Preisel in Stahl gestochen, sitzt, im Gebetbuch lesend, vor dem offnen Fenster ihres einfachen Stübchens. Freundlich schaut die Morgensonne herein und beleuchtet den Obertheil ihres Körpers und im Hintergrunde die schneebedeckten Häupter. Aber diese Sonnenstrahlen lassen alles Uebrige im Zimmer etwas zu dunkel und nicht kenntlich genug erscheinen. Auch hätten die im Mittelgrunde liegenden belaubten Vorberge schärfer in den Um-

1) Die ersten Abdrücke des Blattes haben irrthümlich als Unterschrift „Scene aus dem Wanderleben in Italien“.

rissen und detaillirter sein müssen. Das Mädchen selbst ist eine liebliche Gestalt, der aber der rechte Ausdruck der Andacht und Feier fehlt. Das andere Blatt, eine Stahlradirung von Brennhäuser nach einer Crayonzeichnung von Harold Stanley aus Lincoln enthüllt uns in den „Wenigen Jahren aus dem Leben eines Künstlers“ ein kleines bürgerliches Drama, dessen erster Act (obere Hälfte) einen Maler mit seiner Geliebten darstellt, die in üppiger Laubumgebung den süssesten Hoffnungstraum der ersten Liebe träumen, während der zweite Act (untere Hälfte) das dornumflochtene Bild des später erfolgten traurigen Erwachens, des Kampfes mit Hunger, Elend und Verzweiflung ist, das der Künstler durch zwei aus Shakespeare und Burns entlehnte Strophen commentirt hat. Schade ist es, dass der in Gestalten und Motiven gutgedachten und ausgeführten Composition einige Verletzungen der Schönheit Eintrag thun, die bei geringer Veränderung der betreffenden Details hätten vermieden werden können, z. B. die Haltung des linken Arms der Frau, und der nach hinten gebeugte, in unangenehme Verkürzung fallende Kopf des auf dem Hunde reitenden Knäbleins. Auch für dieses Blatt hätte sich der Holzschnitt wenigstens ebenso gut geeignet wie die Stahlradirung.

Mit dieser kleinen Künstlertragödie verlassen wir das Gebiet des menschlichen Thuns und Treibens und wenden uns zu den Schöpfungen der Natur. Auf diesem Gebiete des Landschaftlichen, das im 2. Jahrg. eine reichere Auswahl bietet, als im ersten, machen wir nur wenige, für die Schöpfer der Originale charakteristische Leistungen namhaft. Eine solche brachte uns gleich in der ersten Lieferung die Lithographie von Hohe nach Heinlein's Oelbild „Gegend von Pieve di Cadore, der Heimath Titian's“. Zwar wird der Effect des Bildes mehr durch das technishe Mittel der Tonplatten hervorgebracht, aber dieser gelbbräunliche Grundton giebt die den Heinlein'schen Gebirgslandschaften eigenthümliche Färbung treffend wieder. So gelungen die Tonabstufungen in den Gebirgen des Hintergrundes sind, so wenig sagt uns in dieser Beziehung die Felsenpartie im Mittelgrunde rechts zu. Misslungen ist sogar der Wasserspiegel des Vordergrundes, dessen Schraffirungen mit dem Horizontalen im Widerspruch stehen. Eine Charakterlandschaft anderer Art ist die Lithographie von Lindemann-Frommel nach Albert Zimmermann's „Gewitter“. Richtig sind die Dimensionen des Bildes gewählt, denn es handelte sich darum, den finsteren Eindruck wiederzugeben, den ein dunkler, stürmischer, blitzgefurchter Himmel auf eine kahle, weite Ebene macht. In den beleuchteten Vordergrund bringen nur die geringen Erd- und Steinerhöhungen links die erforderliche Abwechslung, während der fast ganz flache Hintergrund durch das schwarze Gewölk in dunklen Schatten versetzt ist. Nicht nur das spärliche Baumgestrüpp, sondern auch das Erdreich sieht man vom Sturm gepeitscht. Nur zwei in kurze Mäntel gehüllte Wanderer bilden die belebende Staffage. Wiederum ein anderes Leben entwickelt die Natur in Steffan's Steinzeichnung „aus den Schweizer Hochalpen“ nach seinem eigenen Oelbilde. Vor einem in allzudichten Morgennebel gehüllten Hintergrunde, der nicht einmal die Bergspitzen durchblicken lässt, sehen wir im Mittel- und Vordergrunde einen breiten Bergstrom, der über das mit Fichten und Föhren bewachsene Felsgeröll hinbraust. Das kümmerliche Wachsthum des Nadelgehölzes verräth die bedeutende Höhe über der Meeresfläche. Gelungener noch als die Composition ist in allen Details die Steinzeichnung. — Zwei Partieen aus dem Ober-Innthale, Stahlstiche von Riegel, brachten die letzten Lieferungen des 2. Jahrg., die eine nach einem Oelbilde des jüngst verstorbenen Folix Schiller „Schloss Klamm“, die andere nach einer Aquarellskizze des Grafen Leyden „Schloss Petersberg“. Jenem Schlosse, das in der Nähe von Nasserreit in einer Thalschlucht durch seinen allein noch stehenden, runden, weitragenden Thurm eine äusserst malerische Wirkung macht, gebührt eben dadurch der Vorzug vor dem Schlosse Petersberg. In der ganzen Zeichnung herrschen verticale Linien vor, die jedoch nicht in Einförmigkeit verfallen.

Thierstücke enthält das bis jetzt vorliegende Album zwar nur vier, aber alle in gleichem Maasse sowohl durch die geistvolle Auffassung, als durch die Technik des Bilddrucks ausgezeichnet. Doch müssen wir, so sehr wir auch wünschten, die treffliche Charakteristik der einzelnen Thiergruppen und Gestalten darlegen zu können, uns mit der blossen Erwähnung dieser 4 Blätter begnügen. Es sind die „Viehheerde an der Benedictenwand in Oberbayern“, Oelgemälde und Steinzeichnung von Friedr. Voltz; die „Alpenschafe bei einem Gewitter“, von Wölffle lithographirt nach Eberle's Aquarellbilde; die „jungen Füchse“, Oelgemälde und Steinzeichnung von Benno Adam, und die „Hirschjagd im Hochgebirge“, von Wölffle lithographirt nach Horschelt's Oelgemälde. Dass für die vier Blätter dieses Faches die Lithographie als Reproductionsmittel gewählt ist, verräth einen richtigen Takt der Herausgeber.

Wir eilen, vom Raume gedrängt, zum Ende unserer Rundschau und betrachten schliesslich noch die vom Hauche der Kunst belebten Steingebilde, die das Gepräge ihres Jahrhunderts an sich tragen. Drei einzelne Bauwerke, denen sich zum Schlusse ein Blick über die Mutter aller Bauwerke, die ewige Stadt, anreiht, sind es, die wir noch zu charakterisiren haben. Eine Lithographie von Seeberger nach Ainmüller's kolorirter Tuschzeichnung führt uns in das Münster zu Ulm und zwar in das dem Hauptschiff zunächstliegende südliche Seitenschiff, aus dem man einen Blick in jenes, sowie in die nördlichen Seitenschiffe und in den Anfang des Chorraums hat, also auch auf das zierliche, hohe Sacramenthaus. Dieser Blick stellt uns die Hauptmerkmale des bekanntlich spätgothischen Styls wenigstens im Innern der Kirche klar vor und macht, wenn es ihm auch an Tiefe fehlt, doch eine malerische Wirkung. Aehnliche Gebäude aus spätgothischer Zeit zeigt das in seinem Halbfarbendruck so treffliche Blatt nach Neher's Oelbild „Baustyl des Mittelalters“, ebenfalls von Seeberger lithographirt. Im Vordergrunde der treppenförmig aufsteigende Giebel eines Privathauses mit vorspringendem, rundbogigem Eingange; im Hintergrund ein Theil der Seitenansicht einer gothischen Kirche, vor deren Portal, das mit einem Eselsrücken überwölbt ist, sich Menschen gruppiren. Schlanke Strebepfeiler, die mit Statuen unter Baldachinen verziert sind, steigen bis zum Dache des Seitenschiffes hinauf. Das Blatt zeichnet sich durch Klarheit in der Perspektive, scharfe Detaillirung des Mauerwerks und belebende Staffage aus. In anderes Land und andere Zeiten versetzt uns das dritte Architekturstück, die „Kirche St. Maria Maggiore zu Bergamo“, nach einem Oelbilde des verstorbenen Vermeersch von Fleischmann in Stahl gestochen. Die offene Vorhalle verräth das Gemisch der verschiedenen Baustyle dieser ältesten Kirche Bergamo's, die zwar einen architektonisch malerischen Anblick gewährt, aber besonders im Vergleich mit den beiden eben betrachteten Blättern durch die Technik des Stahlstiches den Beschauer etwas kalt lässt. — Durch grossen Fleiss und Sauberkeit der Ausführung in allen Details zeichnet sich endlich der Stahlstich von Lindemann-Frommel nach seinem eigenen Aquarellbilde „Rom im Jahre 1847“ aus. Unter den drei Villen, die vorzugsweise zum Standpunkt des Ueberblicks genommen zu werden pflegen, wir meinen die Villa Mattei, Mills und Mellini, wählte der durch seine malerischen Veduten bekannte Künstler die mittlere, auf dem Palatin gelegene

und zwar so, dass er in die Mitte des Bildes S. Pietro in Vaticano brachte und rechts mit dem Thurm des Capitols, links mit der Porta S. Pancrazio auf dem Janiculus abschloss, wodurch wir einen Blick über den grösseren Theil der Gebäude der neuen Stadt erhalten. Jede Art von effectmachender Beleuchtung, jede Färbung der Landschaft hat der Künstler verschmäht, nur einen grossen Theil des malerisch componirten Vordergrundes verdanken wir, so scheint es, seiner Phantasie.

Es ist mit Zuversicht vorauszusehen, dass die Verlagshandlung, nachdem sie in ihrem Unternehmen bereits so weit vorgeschritten ist, in derselben, die deutsche Kunst des Bilddrucks ehrenden Weise fortfahren und trotz aller Mühen, Schwierigkeiten und Opfer auch bis zum Ende durchdringen wird. Wir geben auch der Hoffnung Raum, dass dieselbe nicht nur den von uns und Andern bereits ausgesprochenen Wunsch in Betreff des Holzschnittes erfüllen, sondern auch darauf bedacht sein wird, in den folgenden Jahrgängen hin und wieder geeignete Blätter in ausgeführter Linienmanier des Kupferstiches zu geben.

H. A. Müller.

Kunstliteratur.

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. Herausgegeben von Ernst Förster. 1—3. Lief. Leipzig, T. O. Weigel 1853.

(Hierbei ein Stahlstich.)

Ein Unternehmen, das, wie das vorliegende, sich das Ziel setzt, die edelsten Werke unserer nationalen Kunst durch Wort und Bild zu veranschaulichen und somit eine Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste in Deutschland zu liefern, wie sie noch nicht vorhanden ist, darf auf das günstigste Entgegenkommen von vorn herein rechnen. So viele unsrer tüchtigsten Forscher haben lange Zeit jene Schachte befahren, aus welchen sie das Gold der Vergangenheit an das Licht des Tages hervorschürften, aber bis jetzt hat noch Niemand versucht, aus dem von ihnen gewonnenen Metall eine Kette zusammenzureihen, die in inniger Folge und Verbindung den Verlauf geistiger Entfaltung offenbare. Hier ist nun der Anfang eines Werkes, dessen Plan dahin geht, in 300 Heften zu je zwei Abbildungen im Geleit des erklärenden Textes jenen reichen Entwicklungsgang vor uns aufzurollen. Sehen wir die ersten drei Hefte etwas näher ein.

Die architektonischen Tafeln enthalten vom Dom zu Speyer einen Querdurchschnitt und Grundriss, die Vorhalle des Klosters Lorsch im Grundriss, Aufriss, Durchschnitt sammt Details, so wie eine perspektivische Ansicht des Doms zu Limburg an der Lahn. In diesen Darstellungen, die auf's eleganteste und sorgsamste von J. Poppel gestochen sind, ist das Streben nicht zu verkennen, durch eine Vollendung der Behandlungsweise nicht bloss architektonisch strenge Abbildungen, sondern selbst in der geometrischen Aufnahme den Reiz einer feinen Durchführung zu geben, wie dies von den heutigen französischen Werken der Art mit unvergleichlicher Tüchtigkeit erreicht wird. Was nun die vorliegenden Arbeiten betrifft, so haben wir den Stecher vor dem Zuviel und Zuwenig zu warnen. Vor dem Zuviel, denn die Gleichmässigkeit der Schattenlagen bewirkt einen zu weichen, verschwimmenden Eindruck, wodurch das Element des Charakteristischen zurückgedrängt wird. Vor dem Zuwenig, denn wir vermissen eine Andeutung der Art des Mauerwerks, mancher Profilirungen und Formen, wodurch wiederum die Prägnanz des individuellen architektonischen Lebens gemindert erscheint. Um diese Bedenken im Einzelnen zu motiviren, bemerken wir, dass auf dem Durchschnitt des Doms zu Speier die Mauern des Querhauses, die als zurücktretend schraffirt werden müssten, diese Schraffirung in einer diagonalen Strichlage zeigen, was für Mauermassen immer ungünstig ist, da diese Behandlung sich weder der horizontalen Lagerung, noch der vertikalen Erhebung anschliesst, wie denn auch hier diese Flächen eher seidenen als steinernen ähnlich sehen: dazu kommt, dass die Art des Mauerwerks keinerlei Bezeichnung erhalten hat, dass die Schlagschatten der Schiffe keine Spur von Gesimse, die der Säulen in den Galerieen keine Andeutung der Kapitäle zeigen, Mängel, die dazu beitragen, die architektonische Darstellung flau und ausdruckslos erscheinen zu lassen. Auch die Abbildungen der Vorhalle vom Kloster Lorsch vermögen dem Vorwurf einer zu weichen Behandlungsweise nicht zu entgehen; namentlich geben die Ornamente, an denen wir ein lebendiges Verständniss des Styls vermissen, vermöge einer gedämpft weichen Schattenbehandlung mehr den Anschein metallener als steinerner Arbeiten. Auch die perspektivische Ansicht der Kirche zu Limburg macht zu sehr den Eindruck einer sanft getuschten Zeichnung, entbehrt zu sehr das markige Hervorheben des architektonischen Charakters und verfällt daher dem Genre der Albumblätter.

Wir machen auf diese Mängel nur im Interesse des uns so löblich erscheinenden Unternehmens aufmerksam, weil jetzt beim Beginn desselben noch für die Zukunft vermieden werden kann, was den äussern Glanz des Werkes zu heben, den innern Werth aber zu verringern im Stande sein dürfte. Lieber etwas von der Eleganz aufopfern, um etwas mehr vom Charakteristischen zu retten!

Anders verhält es sich schon jetzt mit den übrigen Tafeln, die der Malerei und Bildnerei gewidmet sind. Da ist eine von R. Petzsch gestochene, in Umrissen mit leisen Schattenangaben gezeichnete Abbildung der sieben Freuden der Maria, jenes Bildes von H. Memling, das die Münchener Pinakothek ziert. Der zarte liebliche Ausdruck des Meisters ist sehr glücklich wiedergegeben, so dass das Blatt sowohl für die geschichtliche Würdigung desselben, als auch für die ästhetische Betrachtung reichen Gewinn bietet. Da ist nach einer Zeichnung vom Herausgeber eine Darstellung der Skulpturen im Bogenfelde der goldnen Pforte zu Freiburg, von J. Burger mit Sorgfalt und Verständniss gestochen. Es ist jene schöne Verehrung der thronenden Maria, ein Bildwerk, in welchem der erwachende, germanische Styl in herrlicher, zukunftverheissender Macht aus dem noch romanischen Architektur-Rahmen hervorbricht. Da sind endlich ebenfalls nach einer Zeichnung des Herausgebers von R. Petzsch gestochen, vier Reliefiguren von der Kanzel des Aachener Münsters, in nicht minder treuer Wiedergabe des Styls der Originale.

Der begleitende Text enthält eine gut und klar abgefasste Geschichte und Beschreibung des berühmten Doms zu Speier, so wie den Anfang einer Erklärung jener Kanzelreliefs.

Wo so viel Gediegenes geboten, wo es in so glänzender Weise geboten wird — Druck und Papier sind von höchster Eleganz und lassen Nichts zu wünschen übrig — da ziemt es sich, dankbar anzunehmen und besonders die Bereitwilligkeit der Verlagshandlung anzuerkennen, die sich nicht scheut, bedeutende Opfer an die Herstellung eines ächt nationalen Prachtwerkes zu wenden. Und wenn, wie wir wünschen und hoffen, für jene ausstellenden Bemerkungen, die den architektonischen Blättern galten, in der Folge keine Veranlassung mehr übrig bleibt, so werden wir hier ein Werk erhalten, auf das wir mit allem Recht das deutsche Publikum aufmerksam machen dürfen. Möge das Unternehmen rüstig fortschreiten und sich viele Freunde gewinnen!

B.

Zeitung.

E **Berlin**, 19. Dec. Der Geh. Ob.-Fin.-Rath Sotzmann ist auf seinen Antrag von der Leitung des artistischen Sachverständigen-Vereins (welcher, nach §. 31 des Gesetzes vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst, dem Richter in zweifelhaften Fällen unerlaubter artistischer Nachbildung etc. sein Gutachten abzugeben hat) entbunden und der Geheime Regierungsrath Dr. Kugler zum Vorsitzenden dieses Vereins ernannt worden.

Es geht uns so eben die betrübende Nachricht zu, dass Peter Hasenclever am 16. Dec. an einem Nervenschlage gestorben ist.

Vc. **Berlin**, im Dec. Im Verlage der Gropius'schen Buchhandlung ist die erste Lieferung von „Schloss Babertsberg, herausgegeben von H. Strack und M. Gottgetreu" eben erschienen. Das Werk in grösstem Folio nobel ausgestattet, wie man es bei den zahlreichen Herausgaben der im architektonischen Felde äusserst thätigen Verlagshandlung nicht anders gewohnt ist, wird 15 Tafeln umfassen, von denen die erste Lief. fünf enthält. Ein Grundriss vergegenwärtigt zunächst die Gesammt-Anlage des eigenthümlich combinirten, aus vielgestaltigen Räumen zusammengesetzten Gebäudes. Zwei folgende Blätter geben die Vorder- und die Hinter-Ansicht in geometrischem Aufriss und lassen die geistvolle Anwendung des englisch-gothischen Burgenstyls, der gleichwohl nicht sklavisch copirt, sondern frei umgestaltet wurde, hervortreten. Das vierte Blatt enthält Details des äusserst reich im blühendsten gothischen Style durchgeführten achteckigen Speisesaales mit seiner zierlich geschnitzten Holzdecke, seinem erkerartigen, durch brillante Fächergewölbe ausgezeichneten Anbau und des dort aufgestellten, in Form einer grossen Schale behandelten, kleinen Springbrunnens. Das erste dieser Blätter ist von Ritter, die beiden andern sind von Schwechten vorzüglich fein, delikat und mit gutem Formverständniss gestochen. Das letzte Blatt, von Loeillot in Thondruck lithographisch wiedergegeben, bietet eine perspektivische Ansicht des Schlosses, das mit seiner pittoresken Mannichfaltigkeit in duftig heitrem Sonnenlicht sich äusserst vortheilhaft vor Augen stellt. Es ist lobend anzuerkennen, dass die Verlagshandlung in dieser Weise das malerische Element mit dem constructiv-architektonischen verbunden und in beiderlei Hinsicht den Anforderungen zu entsprechen gewusst hat.

W. **Amsterdam** im Nov. Meinem Ihnen im Oct. mitgetheilten Berichte über die gegenwärtige Ausstellung im Lokale der Künstlergesellschaft habe ich noch Einiges über damals übersehene oder später hinzugekommene Gemälde hinzuzufügen. L. Lingemann in Amsterdam lieferte ein sehr gut componirtes und durchgeführtes Genrebild „ein Maler-Atelier im 17. Jahrhundert"; van Eysden in Rotterdam den „ersten musikalischen Gedanken": ein Knabe, der einen Ton auf seiner Violine anschlägt und lauschend zum Himmel blickt. — Crabeels in Antwerpen schickte „den Park zu Antwerpen" mit recht gelungener Staffage; C. Rochussen ein kleines sehr hübsches Bildchen „eine moderne Falkenjagd"; Pettenkofer in Wien ein kleines aber sehr ausgezeichnetes Bild „ein Zweikampf aus der Zeit Ludwig XIV", der Kampf ist beendet und der Sieger, den Degen einsteckend, in Hemdärmeln, entfernt sich eilig und aufgeregt von seinem ängstlich umblickenden Sekundanten begleitet, vom Kampfplatze. — Schwartze hatte ein badendes Mädchen, Rosierse einige feine Lampeneffekte und Weddige „ein krankes Amsterdamer Waisenmädchen" ausgestellt. Von Travers in Amsterdam war ein lebensgrosses, bemerkenswerthes Portrait vorhanden und von Stroebel im Haag ein Vorportal mit Sonneneffekt in der Manier des Belgiers Lys.

Die Düsseldorfer Landschafter Leu und Lindlar hatten ersterer eine norwegische und letzterer eine Schweizer Gebirgs-Landschaft geschickt und sie konnten diesesmal mit manchen Niederländern, die sich gegenwärtig gleichfalls auf die Gebirgslandschaften verlegen, nicht concurriren.

Die Holländer, namentlich Lieste aus Harlem, dessen Ansicht des „See's von Constanz" neben dem Bilde von Leu hing, sind offenbar massenhafter in der Auffassung und ihr Colorit hat nicht die unangenehme, stereotype, kühle Kobaltbläue der Düsseldorfer Landschaften, die denn doch etwas sehr nach einem und demselben Recepte gemalt scheinen und mehr oder weniger an einer romantischen Unruhe leiden.

C. Hoguet aus Berlin hatte eine Marine und zwei Stillleben „todtes Federvieh" gesandt, mit Geschick und Routine angeordnet und gemacht, aber ohne jenes geheimnissvolle „stille Leben", welches keinem Gemälde fehlen darf, wenn es mit Recht den Namen eines Kunstwerks führen soll. Die Bilder Hoguet's, in ihrer glänzenden, leeren Scheinbarkeit, sind so klar wie Glas! — Den deutschen Künstlern wäre überhaupt anzurathen, mehr spezifisch deutsche Kunstwerke herzusenden, statt solcher, die sich dem niederländischen oder französischen Charakter nähern.

L. Gallait's berühmtes Bild „die Brüsseler Bogenschützen bei den Leichen Egmont's und Hoorn's" ist gegenwärtig auch hier in Amsterdam im Gebäude der Akademie öffentlich ausgestellt und erregt grosse Bewunderung; man findet die Gruppe der trauernden Schützen und namentlich die Figur des Hauptmanns vortrefflich durchgeführt und die Köpfe der Hingerichteten — fürchterlich natürlich! —

Briefwechsel.

Ht. in Nürnberg: Alles empfangen; wird benutzt werden. — —ρ in C.g.: Erhalten und willkommen. Wir schrieben am 18. Nov. — ‡‡ in München: Wir bleiben in der Rolle, werden das Eingesandte benutzen, *das* M. S. nach Abschrift zurücksenden und nach Weihnacht selber schreiben.

Zur Nachricht an unsere Leser.

Die mancherlei Unbequemlichkeiten, welche die Entfernung des Redactions- und Druckeries vom Verlagsorte mit sich führten, haben es für das weitere Gedeihen und Emporblühen des

Deutschen Kunstblatts

wünschenswerth erscheinen lassen, dass der Verlag des Blatts nach Berlin, dem Sitz der Redaction, übergehe. Die Herren **T. O. Weigel & Rud. Weigel** in Leipzig haben sich daher im Interesse des Blatts über diesen Punkt mit dem Herrn **Heinrich Schindler** in Berlin geeinigt, und das Deutsche Kunstblatt geht nebst allen Vorräthen der früher erschienenen Jahrgänge mit dem 1. Januar 1854 an die Firma von **Heinrich Schindler** in Berlin über.

Das Programm des Blatts und seine Tendenz werden durchaus dieselben bleiben. Nur wird es sich bestreben, alle bisher vertretenen Richtungen und Gebiete in noch grösserer Vollständigkeit durch Wort und Bild vorzuführen. Namentlich aber sind Vorbereitungen getroffen, dass auch das Kunsthandwerk nach seiner heutigen Bedeutung darin seine Rubrik finde. Ferner wird das Deutsche Kunstblatt ausser seinen bisherigen Beiblättern und Beilagen monatlich zweimal ein unabhängiges Beiblatt bringen, welches in derselben Weise, wie das Hauptblatt den Interessen der bildenden Kunst, Baukunst und Kunstindustrie, so dem **Interesse der poetischen Literatur** zugewandt sein wird. Es hat sich dazu ein Kreis von bekannten und geschätzten Schriftstellern vereinigt.

Am Preise ($6^2/_3$ Thlr.), Format und dem wöchentlichen Erscheinen wird nichts geändert.

Die Redaction.

(Der heutigen Nummer liegt eine Tafel mit Abbildungen bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Alphabetisches Namenverzeichniss.

A.

B.

Z.

Druck von Gebr. Unger in Berlin.